الخطاب النقدي والأيديولوجيا

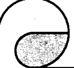
دراسة للنقد المسرحي
عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر
(١٩٤٥ – ١٩٦٧)

د / سامي سليمان أحمد
كلية الآداب — جامعة القاهرة

الناشر
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

الخطاب النقدي والأيديولوجيا


بسم الله الرحمن الرحيم



..... إلى سهير .....

مَعَكِ وَجَدتُني ....

فَكُنتِ كُلِّي ....

وقاسمتِني هذا العملَ ....

فتقبَّلِيه ....

ذكرى لأيامِ القاهرةِ وليالي بامبرجْ ....

وأملاً في غدٍ زاهرٍ ....

تُرْضِيْنا فيهِ الأيامُ بما نشاءُ ....

المحتويات

الفصل الأول

الفصل الثانى

الفصل الثالث

الفصل الرابع

المقدمة

نشطت حركة العروض المسرحية فى مصر ابتداء من منتصف الخمسينيات حـتى هزيمة يونيو ١٩٦٧ نتيجة عوامل مختلفة؛ من أهمها التفات سلطة يوليو – مـبكرا – إلى أهمية الدور الذى يمكن أن يؤديه المسرح فى نقل أيديولوجيتها إلى جماهيـر الشـعب. ولقد كان ذلك النشاط عاملا فعالا فى بروز جيلين جديدين من كُـتَّاب المسـرح فى مصر: جيل الخمسينيات الذى تمثل إبداعات نعمان عاشور، ولطـفى الخولي، وسعد الدين وهبه، والفريد فرج، وغيرهم نماذج دالة لكتاباته. ثم جيل الستينيات الذى تمثله كتابات ميخائيل رومان، ومحمود دياب، ونجيب سرور، وعلى سالم.

ولقـد أثمر ذلك النشاط عن تكوين رصيد كبير من الكتابات المسرحية، وقد شَـكَّل ذلك الرصيد أساسا لدراسات مختلفة فى السبعينيات، ومابعدها، تناولت ذلك الرصـيد مـن جوانـب مـتعددة ؛فثمة دراسات اهتمت بإبراز المؤثرات الغربية المختـلفة الـتى أثـرت فى ذلـك النتاج، وهذا ما تمثله دراسة حسن محسن عن "المؤثـرات الغـربية فى المسرح المصرى المعاصر"١٩٧٨، ودراسة حياة جاسم محمـد عن " الدراما التجريبية فى مصر ١٩٥٠ – ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها" ١٩٨٣. وثمـة دراسـات جمعـت بيـن إبراز التأثيرات الغربية المختلفة فى ذلك الرصـيد، والـنظر إليـه – فى الوقـت نفسـه – بوصفه انعكاسا لوقائع الواقع المصـرى، وهذا ما يتجلى فى دراسة سامى منير حسين عامر "المسرح المصرى بعـد الحـرب العالمية الثانية بين الفن والنقد السياسى والاجتماعى "١٩٧٨. وثمة دراسـات [illegible]يـلة اعتمدت – بصفة أساسية – على التعامل مع جانب واحد فقط من جوانـ[illegible] ، ذلـك النتاج، مثل دراسة أجمد شمس الدين الحجاجى عن "الأسطورة فى المسـرح المصر[illegible] المعاصر"١٩٧٥ التى اتجهت صوب الدراسة النصية لعدد من نصـوص المسر ح المصرى (١٩٣٥ – ١٩٧٠) التى اعتمد كتابها على الأساطير مصادر لبعض [illegible]تاجاتهم.

وليست تلك الدراسات هى التى اهتمت وحدها برصد ذلك الرصيد فثمة دراسات أخرى[1] تعاملت مع جوانب مختلفة منه.

ولقد صاحبت عملية تشكيل ذلك الرصيد الإبداعى حركة نقدية ضخمة أنتج أصحابها كمًّا كبيرًا من الكتابات النقدية التى انصرفت إلى جانبين أساسيين، هما: تقديم جوانب مختلفة من تاريخ المسرح الغربي: اتجاهاته، أهم كتّابه، مراحل تاريخه المختلفة،وبعض كتابات النقاد الغربيين.ثم التقويم النقدى لإبداعات كتاب المسرح المصرى؛ سواء من قدموا نتاجاتهم فى الفترة ذاتها، أو من قدموا نتاجات مختلفة قبلها (مثل: أحمد شوقى، وتوفيق الحكيم، وعلى أحمد باكثير).

ولم تنل نتاجات تلك الحركة النقدية اهتماما من قِبَل دارسى النقد العربى الحديث؛ إذ يبدو أن دراسة نقد الشعر مازال تستأثر بالاهتمام الأكبر منهم، فى مقابل قلة اهتمامهم بدراسة النقد المسرحى والروائى... وتنهض تلك الدراسة بعبء دراسة جانب واحد فقط من جوانب تلك النتاجات هو النقد الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى. ونرى أن البدء من عام ١٩٤٥ يمثل نقطة بداية مناسبة لأن عددا من نقاد ذلك الاتجاه – من أمثال محمد مندور ولويس عوض – قد بدأوا تقديم نتاجاتهم فى النقد المسرحى حول هذا التاريخ. بينما مثّل عام ١٩٦٧ نقطة النهاية لأن انعكاسات هزيمة يونيه ١٩٦٧ تمثل نقطة فاصلة – إلى حد كبير– فى مسار المجتمع المصرى، ومن ثم فى المسرح المصرى وفى المؤسسة النقدية التى تسعى إلى ضبط حركته.

ولا تعتمد هذه الدراسة على تراث نقدى سابق فى دراسة النقد المسرحى الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) فليس ثمة ما يدخل فى هذا الإطار سوى الفصل الذى كتبه عبد الرحمن بن زيدان عن "التجربة الواقعية فى المسرح العربى"، وذلك فى كتابه "إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربي"[2] وقد تعرض فى ذلك الفصل لبعض نتاجات مندور فى النقد المسرحى، ولكنه لم يدرس تلك النتاجات سوى فى أربع صفحات فقط[3].

ورغم جدَّة منهجية بن زيدان فإن دراسته تمثل مجرد جهد أولى فى درس بعض جوانب النقد المسرحى العربى(٤).

ومن الواضح أن الدراسات التى قدمها بعض الدارسين حول النتاجات النقدية التى أنتجها بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى قد غلبت عليها ظاهرتان بارزتان: التركيز على عرض بعض التصورات العامة لبعض أولئك النقاد عرضا ينحو – دائما – إلى التبسيط واختزال العناصر المختلفة التى تشكل الخطاب النقدى، مما عوق – تلك الدراسات – أن تثمر وعيًا علميًا حقيقيًا بخطابات النقد العربى الحديث(٥).

وأما الظاهرة الثانية فهى افتقاد تلك الدراسات السعى إلى تحديد مواقف النقاد العرب المحدثين من الأنواع الأدبية المختلفة، إذ يبدو أن السائد — فى كثير من تلك الدراسات – هو التعامل مع نتاج نقد الشعر بوصفه "الممثل الوحيد" لخطابات النقاد العرب المحدثين(٦). وحتى حين سعى بعض الدارسين إلى الاهتمام بالنقد المسرحى الذى قدمه بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى فإنهم قد اكتفوا بتوصيفه مما أدى – بالفعل – إلى اختزال الخطابات النقدية التى قدمها أولئك النقاد(٧).

ومن البيّن أن نتاجات نقاد النقد العربى الحديث ماتزال فى حاجة إلى دراسات كثيرة تكشف عن الهوية الحقيقية لها، وعن مدى إسهامها – أو عدم إسهامها – فى إنتاج خطابات نقدية فعالة، وكاشفة عن الإشكالات الحقيقية للأدب العربى الحديث بوصفه نتاجا اجتماعيا.

✦ هوامش المقدمة :

(١) هـــناك دراسة على الراعى: المسرح فى الوطن العربى التى قدمت تاريخا للمسرح العــربى الحديـــث فى كـــل الأقطار العربية ، وفى الفصل الذى تناول فيه المسرح المصرى حظى كتاب الخمسينيات والستينيات بالنصيب الأكبر من جهد الراعى.

وثمـــة دراســـة لكمال الدين حسين عن تأثير الترات الشعبى فى المسرح المصرى الحديث تنصب فى جانب كبيرمنها على ما قدمه بعض كتاب الخمسينيات والستينيات

وأما دراسة نادية يوسف : المسرح والسلطة، فتركز على تأثير السلطة على الكتابات المسرحية.

انظـــر: على الراعى: المسرح فى الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطنى للعلوم والفنون والآداب ، الكويت ١٩٨٠.

ـ كمـــال الديـــن حســـين: الـــتراث الشعبى فى المسرح المصرى الحديث، ط١ ، الدار المصرية اللبنانية ١٩٩٣.

ـ نادية يوسف : المسرح والسلطة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٥.

(٢) انظر : عبد الرحمن بن زيدان : إشكالية المنهج فى النقد المسرحى العربى ، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٥.

(٣) انظر :المرجع السابق ، ص ـ ص ١٩٨ ـ ٢٠١، حيث يتوقف المؤلف أمام بعض كتابات مندور فى النقد المسرحى.

(٤) إن اعتماد بن زيدان على مجمل النتاج النقدى العربى حول المسرح ، وعدم اهتمامه بتحليل نصوص الخطاب النقدى، واكتفاءه ببعض النصوص التى قدمها بعض النقاد، مثل مندور على سبيل المثال، ـ هذه الظواهر كلها تقلل من فاعلية دراسته.

(٥) الأمثـــلة الواضـــحة لتـــلك الدراسات هى ما قدمه أحمد كمال زكى عن "النقد الأدبى الحديـــث"، ومحمـــد زغـــلول سلام عن "النقد الأدبى الحديث"، وجلال العشرى عن "الـــبحث عن نظرية"، وصبرى حافظ عن "النقد فى الأدب العربى الحديث"، ورجاء عيـــد عن " فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق". حيث انصب جهد كـــل مـــنهم عـــلى تقديـــم بعض الأفكار بالغة العمومية لعدد كبيرمن النقاد العرب المحدثيـــن.ورغم ذلك فإن من المهم الإشارة إلى أن أحمد كمال زكى قد اقتدر أحيانا على نقد بعض تصورات أولئك النقاد.......انظر:

ــ أحمــد كمال زكي: النقد الأدبى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢،ص ــ ص ١٢٧ ــ ١٦٨.

ــ جلال العشرى: ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨١، ص ــ ص ٣ ــ ٢٧.

ــ محمــد زغــلول ســلام : الــنقد الأدبى الحديث : أصوله واتجاهات رواده ، منشأة المعــارف الإسكندرية ١٩٨١، ص ــ ص ٤٠٨ ــ ٤٢٣، حيث يعرض ما يسميه "جماعة الواقعية الاشتراكية"عرضا سطحيا ، ويربط الواقعية الاشتراكية بأدب الجنس والإثــارة.ثــم يعرض أفكار العالم وأنيس الواردة فى كتابهما " فى الثقافة المصرية" ص ــ ص ٤٢٤ ــ ٤٢٩.ويتــناول فى الفصــل الأخيــر :محمد مندور والواقعية الاشــتراكية ، ص ــ ص ٤٣٠ ــ ٤٣٩، فيعرض بعض أفكار مندور ، ويطيل فى عرضــه مفهــوم الــنقد الأيديولوجى، وبعد أن ينتهى من عرضه يكاد يُقيمّ كتابات مــندور، فيقــول " وهكــذا يعترف مندور بضرورة الالتزام لدى الأديب، أى يلتزم الأديــب بقضــايا وطنه ومشكلاته ، ويحاول أن يشارك فيها بقلمه، ولا ينأى عنها يــرتفع عليها.وربما كلفه هذا الالتزام عنتًا بصورة ما .وهو هنا يشير إلى ضرورة الــثورة عــلى الأوضــاع السائدة ومشاركة الأديب فيها بالقلم والنفس، وهذا مفهوم الالتزام. والثورة المقصودة طبعا هى الثورة الاشتراكية أو ثورة الطبقة الكادحة، أو البروليتاريا بالتعبير الشيوعي" ٤٣٩.

ومــن الجديــر بالملاحظــة أن الفصول التى تناول فيها زغلول سلام الواقعية الاشتراكية، مضافة إلى تلك الطبعة من كتابه الذى أصدره للمرة الأولى عام ١٩٦٤، تحت عنوان :النقد العربى الحديث: أصوله، قضاياه، مناهجه ، مكتبة الأنجلو ١٩٦٤

ــ رجــاء عيد : فلسفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق / منشاة المعارف، الإســكندرية ١٩٨٨، حيــث يتــناول فى الفصل الخامس : فلسفة الالتزام فى النقد العــربى ص – ص ٢١٣ – ٢٨٩، فيعــرض آراء سلامة موسى، ولويس عوض، ومندور ، والقط ، ومحمود أمين العالم ، وعبد العظيم أنيس.

ــ صــبرى حافظ : النقد فى الأدب العربى الحديث، ترجمة مؤمنة بشير العوف،ضمن الجــزء الأول مــن كتاب: أعلام الأدب العربى المعاصر، المعهد الألمانى للأبحاث الشــرقية، بيروت ١٩٩٦،حيث يتناول نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد العربى من العشرينيات حتى االسبعينيات ، ص ــ ص ١٥٦ ــ ١٦٠.

(٦) هــذا مــا يتجــلى فى الدراسات المذكورة فى الهامش السابق ،وكذلك فى الدراسات التالية:

ـ محمـــد برادة :محمد مندور وتنظير النقد العربي، ط٢ ، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٦ .

ـ جمـــال مقابـــلة : شكرى عياد ، سلسلة نقاد الأدب ، العدد ٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.

(٧) قام غالى شكرى بدراسة النقد المسرحي عند محمد مندور، واكتفى بتوصيف ما قدمه مندور، مع نقدات بالغة الجزئية أحيانا.

ـ بيـــنما اكتفى فؤاد قنديل بعرض بعض كتابات مندور فى النقد المسرحى عرضًا أمينًا، والأمر نفسه ينطبق على ما قام به عبد الحميد القط فى أكثر من دراسة له عن عبد القادر القط، انظر:

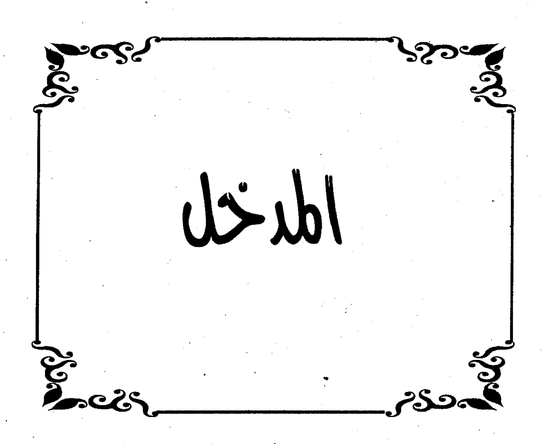
ـ غـــالى شـــكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ، مكتبة الأنجلو ١٩٦٥ ، فصل ثورة مـــندور فى نقدنا الحديث ، ص ـ ص ٢٤١ ـ ٣١٣.وهو الذى أعاد غالى شكرى نشـــره بعـــد سنوات تحت عنوان : محمد مندور: الناقد والمنهج، ط١، دار الطليعة بيروت، ١٩٨١.

ـ فـــؤاد قـــنديل : محمـــد مـــندور شـــيخ النقاد، ط١، دار الغد العربى، القاهرة، بدون تـــاريخ.حيث يقدم فى الباب الثانى فصلا بعنوان : مندور...الناقد المسرحى، ص ـ ص ١٧١ ـ ٢١٥ ، يعرض فيه كتب مندور عن المسرح.

ـ عـــبد الحميـــد القـــط: عبد القادر القط والنقد العربي، مكتبة الخانجى ١٩٨٩، الباب الخامس هو : النقد المسرحى ، وهو مجرد عرض لكتابات عبد القادر القط فى النقد المسرحى.

ـ عبد الحميد القط : عبد القادر القط: ناقد ومنهج ، مكتبة الأنجلو ١٩٩١، وقد تناول نقد القـــط المســـرحى فى الصفحات : ٣٩ ـ ٧٧، ٨٩، ٩٢ ـ ١٠٦ ١٥٩ ـ ١٨٢، حيـــث اكـــتفى عـــبد الحميد القط بعرض آراء عبد القادر القط ، وتلخيصها ومدح صـــاحبها.ولعل العمل "الإيجابى" الوحيد الذى قام به المؤلف هو مجموعة الإشارات التى قدمها عن تأثيرات عبد القادر القط فى بعض النقاد الآخرين.

ـ وأمـــا فـــاروق العمرانى فى دراسته : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ،فرغم تـــناولـــه لمرحـــلة الـــنقد الأيديولوجى عند مندور فإنه لم يتناول فيها شيئا من نتاج مـــندور فى الـــنقد المسرحى، انظر: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب ـ تونس ، ١٩٨٨.



المدخل

يـــتوخى هذا المدخل تحديد المنهج والمفاهيم المختلفة المستخدمة فى دراسة النقد المسرحى عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، وتحديد معايير تصنيف المادة التى قدمها هؤلاء النقاد، ووضع فرضيات الدراسة وأسئلتها.

(١)

تســـتخدم هـــذه الدراســـة عـــدة مفاهيم نمت دلالاتها وانضبطت فى إطار سوســـيولوجيا الفـــن، وسوســـيولوجيا الأدب، وسوسيولوجيا المسرح[١] ونقد النقد. واستخدام هذه المفاهيم يشكل جانباً أساسياً من جوانب منهج هذه الدراسة؛ والمفهوم الأول مـــنها هـــو مفهـــوم المؤسسة بالمعنى المستخدم فى سوسيولوجيا الفن لدى بورجـــر Peter, Bürger حيـــث يُكوِّن نقاد المسرح فى مصر ١٩٤٥ - ١٩٦٧، تشـــكيلاً اجـــتماعياً محـــدداً تقيمـــه فـــئات اجـــتماعية محددة، ويقوم - فى إطار سوســـيولوجيا التوصـــيل - بتقديم تحديدات لوظيفة المسرح وشروطه الاجتماعية، يســـتند فيهـــا إلى معايير محددة لإنتاج المسرح واستقباله، ويعمل على تطبيق هذه المعاييـــر على مجالى الإنتاج والاستقبال[٢]. وليست هذه المؤسسة الاجتماعية هى الوحيـــدة فى مجـــال إنتاج المسرح وتلقيه فى مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧)، بل ثمة مؤسسات أخرى، فرعية، مثل مؤسستى الكتاب، والفنيين الذين يعملون فى مجالات الإخـــراج والديكـــور والموســـيقى المسرحية. وتشكل هذه المؤسسات الفرعية معاً المســـرح مـــن حيـــث هـــو مؤسسة اجتماعية. وتكوِّن هذه المؤسسة فى علاقتها بالمؤسســـات الفنية الاجتماعية الأخرى (كالصحافة وكتاب الشعر، وكتاب الرواية، وغيرها) كلية أو نظاماً ما يسميه فوجن Fügen Hans Robert النظام الأدبى، أى [كلية تظل أجزاؤها فى علاقات متحققة مع بعضها البعض، فى فترة زمنية نسبية. وللتثـــبت مـــن هـــذا الافـــتراض يكفى ذلك الدليل : إن تلك المؤسسات المقبولة بوصـــفهما عناصـــر النظام - تتغير بواسطة نمط خاص من التفاعل الذى يتكرر بدرجة تجاوز الحد المتوسط][٣].

يشكل نقاد المسرح – إذن – مؤسسة اجتماعية داخل النظام الأدبى الذى لا تكون فيه [كل المؤسسات والأدوار متساوية فى الرتبة، بل توجد فى مركز النظام واحدة تُنَظِّم كل التصورات القيمية الصالحة فى هيراركية ما][4]. وإذا كانت مؤسسة الكتاب تحتل دائماً ذلك الموقع الأعلى فى تلك الهيراركية[5] فإن موقع مؤسسة نقاد المسرح فيها متغير، يرجع تغيره إلى اختلاف أدواره تبعاً للتغير فى المجتمع، وما ينتج عنه من تغير فى المسرح يستتبع – فى بعض المراحل التاريخية – أن يرتفع موقع مؤسسة نقاد المسرح، بينما يؤدى – فى مراحل أخرى – إلى تراجع موقعها، وليس هذا الارتفاع أو التراجع سوى إشارة إلى اختلاف أدوار تلك المؤسسة فى سوسيولوجيا التوصيل.

ويعد نقاد المسرح فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) مؤسسة اجتماعية تمارس فعاليات مختلفة داخل النظام الأدبى، وإن كان ضروريا التمييز بين ثلاثة اتجاهات نقدية مختلفة – من حيث المنطلقات العامة والمهام – تشكل الشرائح الأساسية داخل تلك المؤسسة، وهذه الاتجاهات هى: الاتجاه الشكلى، والاتجاه التفسيري، ثم الاتجاه الاجتماعى.

(١/١)

ينطلق نقاد الاتجاه الشكلى من تصور أن الشكل هو القيمة الأولى التى ينبغى أن يسعى الكاتب المسرحى الى تجويدها ، بصرف النظر عن وظيفة ذلك الشكل اجتماعياً. ولذا فإن مهمة الناقد الأساسية تنحصر فى دراسة ذلك الشكل دراسة تستجلى العناصر المختلفة التى يقوم عليها[6]. ويتبدى الاتجاه الشكلى عند رشاد رشدى وتلاميذه: سمير سرحان، محمد عنانى، فاروق عبد الوهاب، وقد برز هذا الاتجاه – على نطاق واسع – مع صدور مجلة المسرح (يناير ١٩٦٤)؛ حيث كان رشاد رشدى يتولى رئاسة تحريرها، فتحلق حوله بالإضافة إلى تلاميذه نقاد آخرون نشرت كتاباتهم فى مجلة المسرح، ويغلب عليهم كونهم من دارسى الآداب الأجنبية ومدرسيها فى الجامعات[7]. وقد ظل رشاد رشدى الممثل الأبرز لهذا الاتجاه ، حتى قبل أن يتولى رئاسة تحرير مجلة المسرح، وذلك ما يتضح فى

معركــته الشهيرة "مع محمد مندور(*)، و التى وإن دارت فى إطار النقد الأدبى – فــإن التصــورات النقدية الرئيسية لكليهما هى التى حركتهما أيضاً فى دائرة النقد المسرحى.

وإذا كــان المنطــلق النقدى لهذا الاتجاه هو الاهتمام بدراسة الشكل مما قد يقــرّبه مــن اتجاهات فى النقد المسرحى الأوربى الحديث والمعاصر تُعْنَى بمسألة الشــكل – فــإن الطبيعة التاريخية للنقد المسرحى فى المجتمع المصرى، هى التى تفرّق بين التيار الشكلى المصرى ونظيره الأوروبى الذى انطلق أساساً من الرَغبة فى إحكام وصف المفاهيم الدرامية، ومحاولة وضع نماذج منضبطة لتحليل الدراما، وأفاد – أساساً – من اللغويات الحديثة وعلم الأدب فى السعى إلى البحث عن منهج علمى "محكم" و "موضوعى" للدراسة الأدبية. ويبدأ هذا التيار مع الشكلية الروسية ويتواصل عبر المدرسة البولندية، ومدرسة براغ، و البنيوية الفرنسية، وأخيراً يحيا فى سيميولوجيا المسرح(٨). بينما كان الاتجاه الشكلى فى مصر مرتبطاً – من حيث أصوله النقدية – بالمفاهيم التى طرحها اليوت وغيره من أصحاب "النقد الجديد"(٩)، وكذلــك لم يكن الاتجاه المصرى منفصلاً عن المؤسسة النقدية فى علاقتها بالسلطة ومؤسســاتها، وهــذا ما يتبدى فى بعض التأثيرات الكاشفة عن "تحول ما ظاهرى" عــند رشــاد رشــدى وفــاروق عبد الوهاب – خاصة – يتمثل فى قبول الوظيفة الاجــتماعية للمســرح مع تقديم مسألة "الشكل" فى الوقت نفسه؛ وهذا ما تبينه – بوضوح – مقالات مختلفة منشورة لهما فى مجلة المسرح(١٠).

وربمــا تكفى هنا الإشارة إلى أن المجادلات النقدية التى نشبت بين نقاد هذا الاتجــاه وبعــض نقاد الاتجاه الاجتماعى، قد كان لها دور واضح فى تجلية بعض المفاهيم النقدية التى يستند إليها كل اتجاه.

(٢/١)

الاتجــاه الــثانى هو اتجاه النقد التفسيرى الذى ينطلق من تفسير النصوص أساســاً(١١)، ثــم تقييمها – بدرجة أقل – فى ضوء معرفة ما بالتصورات النظرية العامــة عــن المســرح الأوروبى؛ نقداً وتاريخاً. ويستعين هؤلاء النقاد فى عملية

التفسير تلك ببعض العوامل الاجتماعية الجزئية (مثل تأثير الصحافة – تأثير اهتمام الحكومة بتشجيع الفرق التمثيلية أو الكتابة المسرحية) من أجل تفسير بعض جوانب الظاهرة المسرحية.

ويتشكل هذا الاتجاه فى تلك الفترة من نقاد ودارسين مختلفين كانوا يقومون بتدريس الأدب العربى القديم أو الحديث فى الجامعات المصرية، بينما كان بعضهم الآخــر يقوم بتدريس الآداب الأجنبية. وقد اهتم هؤلاء النقاد بدراسة بعض قضايا المســرح، أو بعــض كتابه، أو بعض كتاباته، ولم يهتموا – إلا نادراً – بالمسرح العربى المعاصر لهم؛ أى كتاب الخمسينيات والستينيات.

ويتجلى هذا الاتجاه فى عدد من الكتابات النقدية حول كتاب المسرح العربى الحديث أو بعض قضاياه ، والأمثلة على ذلك متعددة من أبرزها:

– محمود حامد شوكت: المسرحية فى شعر شوقى ١٩٤٧.

– شوقى ضيف: شوقى شاعر العصر الحديث ١٩٥٣.

– عمر الدسوقي: المسرحية ١٩٥٧.

وكتابات أخرى لهؤلاء النقاد أو لنقاد آخرين(١٢).

ومن منظور سوسيولوجيا الفن يُعَدُّ ذلك النقد الأكاديمى عنصراً جوهرياً من عناصــر نظــام المؤسســات الأدبية، ويحقق وظيفة اجتماعية(١٣) مؤثرة تتمثل فى المســاهمة فى تشــكيل تصورات فئات اجتماعية مختلفة عن المسرح، تصورات تمتلك إمكانية التأثير فى دوائر اجتماعية متعددة؛ فالطلاب الذين درسوا على أيدى هــؤلاء النقاد، تحولوا بدورهم إلى مدرسين للغة القومية يؤثرون فى تشكيل عقول كثير من الطلاب.

(٣/١)

الاتجاه الثالث: اتجاه النقد الاجتماعى الذى ينطلق أصحابه من تصور أساس مؤداه أن المسرح اجتماعى؛ من حيث ماهيته ومن حيث مهمته. ويعدُّ هذا المنطلق هـــو الإطار "العام" الذى تدور فى دوائره المساهماتُ النقدية لهؤلاء النقاد. ويشكل الفهـــم الاجتماعى – على تنوع صوره – للمسرح، ذلك الفهم الذى يتصف بالتواتر فى النـــتاج الـــنقدى لناقد ما أو لمجموعة من النقاد – المعيار الأساسى للتفريق بين نقـــاد هذا الاتجاه، وبعض نقاد الاتجاهات الأخرى الذين كانوا يتناولون – أحياناً – بعضَ الجوانب الاجتماعية المرتبطة ببعض الظواهر المسرحية، أو ببعض الكتَّاب، أو بـــبعض النصوص. إذ إن بعض النقاد غير الاجتماعيين كانوا يتناولون دائماً – فى عـــدد يوليـــو من مجلة المسرح (١٩٦٤ – ١٩٦٧) المضامين الاجتماعية لدى كـــتاب المســـرح المصرى المعاصر، ولكن مثل هذه النتاجات النقدية لا تدخل فى إطار اتجاه النقد الاجتماعى، لأن مُنْتجيها كانوا يصدرون فى مجمل نتاجهم النقدى – عـــن توجهـــات نقديـــة ليســـت اجتماعية فقط، بل ومناقضة أو معادية للتوجه الاجـــتماعى فى الـــنقد، وهذا ما يتبدى فى بعض النتاجات النقدية التى قدمها رشاد رشدى وفاروق عبد الوهاب وآخرون، والتى سبق الإشارة إليها. ولعل هذا الوضع يمكـــن أن يكون مَرَدُّه إلى تصور بعض النقاد فى الستينيات – بصفة خاصة – أن الاتجـــاه الاجـــتماعى فى النقد هو [الاتجاه الذى ترضى عنه السلطة الناصرية](١٤) مما يكشف عن جانب من جوانب العلاقات المتشابكة بين مؤسسة النقاد ومؤسسات السلطة.

يعـــد – إذن – تواتر الفهم الاجتماعى للمسرح "أو للفن، أو للأدب، عند ناقد مـــا تواتـــراً يتبدى فى تكرار صيغة أو صيغ متعددة منه، بما يشفُّ عن كون ذلك الـــنمط مـــن الفهم توجها أصيلا فى مجمل الإنتاج النقدى لهذا الناقد – يُعَدّ المعيار الأساســـى الـــذى يفرقُ النقاد الاجتماعيين عن غيرهم من نقاد الاتجاهات الأخرى ممن يعولون – أحياناً – على تفسير "اجتماعى" ما لمسائل المسرح أو الأدب.

وينضوى تحت إهاب هذه الاتجاهات عدد كبير من نقاد المسرح (١٩٤٥ – ١٩٦٧)(*) وهم :

سـلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨)، زكى طليمات (١٨٩٥ -١٩٨٢)، محمد مفيـد الشوباشـى (١٨٩٩-١٩٨٤)، محمد مندور(١٩٠٧- ١٩٦٥)، عبد الفتاح الـبارودى(١٩١٣- ١٩٩٦)، لويس عوض (١٩١٥ - ١٩٩٠) ، عبد القادر القط (١٩١٦ -٢٠٠٢)، شكرى عياد (١٩٢١-١٩٩٩)، على الراعى (١٩٢٠- ١٩٩٩)، محمود أمين العالم (١٩٢٣ -)، سعد أردش (١٩٢٤ -) ، أحمد عباس صـالح (١٩٢٦ -)، فـؤاد دوارة (١٩٢٨- ١٩٩٦)، عـلى مـتولى صلاح (؟ - ؟)، رجـاء الـنقاش (١٩٣٢-)، كمـال عيد (١٩٣١ -) غالى شـكرى (١٩٣٥- ١٩٩٨)، أميـر اسـكندر (١٩٣١ -)، صبحى شفيق (؟ -)، فـاروق عبد القادر (١٩٣٩ -)، صبرى حافظ (١٩٣٨-)، سامى خشبة (١٩٣٩ -).

يتشـكل هذا الاتجاه – إذن – من عدد كبير من النقاد المعنيين بنقد المسرح فى فـترة ١٩٤٥ – ١٩٦٧، وربمـا كـان هـذا الاتجاه هو أكثر اتجاهات النقد المسرحى سيادة وانتشاراً فى تلك الفترة. ويمكن تقسيم هؤلاء النقاد إلى مجموعتين مختلفـتين: المجموعة الأولى: نقاد تخصصوا فى نقد المسرح فقط، وهى مجموعة قليلة العدد تضم: زكى طليمات، وأنور فتح الله، وسعد أردش، ثم كمال عيد. هؤلاء جميعـاً ممـن درسـوا المسرح دراسة أكاديمية منتظمة فى الخارج أو فى مصر، ومعظمهم درَّسه أيضاً فى معهد المسرح كما هو شأن كل من زكى طليمات، وسعد أردش، وكمال عيد.

بيـنما ينضـوى بقيـة نقاد هذا الاتجاه فى إهاب مجموعة ثانية لم يقتصر إنـتاجها الـنقدى عـلى المسرح فقط، بل كان النقد المسرحى واحداً من المجالات النقدية المختلفة التى قدم فيها هؤلاء النقاد إنتاجهم .

ولعـل تـوزع إنتاج هؤلاء النقاد معظمهم – على عدة أنواع أدبية أن يكون مجالاً للتفسير من منظور سوسيولوجيا الثقافة.

(٤/١)

تتمــثل أهميــة وصف مادة الدراسة وتحديد حدودها فى كونه سبيلاً أساسياً يكشف عن الجوانب المختلفة التى تشتمل عليها تلك المادة، ويسهم فى تعرف بعض المشــكلات الــتى يمكــن أن تكون – من ثم – مُوَّجهة عند تأمل بعض الجوانب المنهجية المستخدمة فى تحليل المادة.

ومن الواضح أن المصدر الرئيسى الذى يُستقى منه هذه المادة هو الدوريات المختلفة (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، ولذا تمثل العودة إلى معظم دوريات هذه الفترة وسيلة ضرورية لجمع الجانب الأكبر من مادة هذه الدراسة . على أننا ينبغى أن نلحظ أن عــدداً من هؤلاء النقاد قد جمعوا كثيراً من مقالاتهم المنشورة فى تلك الدوريات – أو جُمعــت مقــالات كثيرة لناقد ما، ونشرت بعد وفاته، كما فى حالة محمد مندور تحديداً – وأعادوا نشرها فى كتب صدر بعضها فى الفترة من ١٩٤٥ إلى ١٩٦٧، وذلــك مــا يتضـــح فى عدد من الحالات؛ فلويس عوض قد جمع عدداً كبيراً من مقالاتــه المنشــورة فى دوريات تلك الفترة: الكاتب المصرى، الشعب، الجمهورية والأهــرام، ونشرها فى كتبه المختلفة التى صدرت حتى نهاية ١٩٦٧[١٥]. وكذلك أيضـــاً جمع رجاء النقاش عدداً كبيراً من مقالاته فى النقد المسرحى فى كتابه "فى أضواء المسرح" الصادر ١٩٦٥، وهو ما فعله أيضاً غالى شكرى الذى جمع عدداً مــن مقالاتــه فى النقد المسرحى وأعاد نشرها فى كتابه "ماذا أضافوا إلى ضمير العصــر" ١٩٦٥[١٦]. والأمر نفسه ينطبق على مقالات فؤاد دوارة التى جمعها فى كــتابه "الــنقد المسرحى" الصادر ١٩٦٥... بينما جمع بعض النقاد جانباً كبيراً من إنــتاجهم فى الــنقد المســرحى، والذى نشروه فى الدوريات حتى نهاية ١٩٦٧ – وأعــادوا نشره فى كتب صدرت بعد ١٩٦٧، ومثال ذلك كتاب رجاء النقاش "مقعد صــغير أمــام الستار" فقد صدر عام ١٩٧٠، وهو يضم – فى معظمه – مقالات كتــبها النقاش طوال الستينات وحتى ١٩٦٧، بينما تعد بعض مقالاته الأخرى من نتاج النقاش النقدى بعد ١٩٦٧[١٧].

ويختلف نشر نتاج مندور المرتبط بالنقد التطبيقى إذ إن القسم الأكبر منه لم يُنْشــر فى كــتب الا بعــد وفاة مندور (ت ١٩٦٥)، وهذا ما يتضح فى الكتابين الــلذين يضمان مقالات مندور عن عروض المسرحيات المصرية والعالمية، وكذا مقدماتــه لــبعض المســرحيات المــترجمة، وهمــا كتاباه "فى المسرح المصرى المعاصر" ١٩٧١ " وفى المسرح العالمى" ١٩٧١.

ولكثير من هؤلاء النقاد ولا سيما مندور عدد آخر من المقالات التى نُشرت فى دوريــات، ولــم يتم إعادة نشرها فى كتب. ولبعض هذه المقالات أهمية بالغة، فمقــالات مــندور الثلاث: "تصفية حساب": الأصول الدرامية وتطورها"[١٨] تمثل الصيغة النهائية لتصورات مندور النظرية حول المسرح .

فــإذا أضــفنا إلى ذلــك أن عــدداً آخر من هؤلاء النقاد أمثال: عبد الفتاح الــبارودي، وزكى طليمات، وصبحى شفيق، وأحمد عباس صالح، وأمير اسكندر، وصبرى حافظ، لم تُجْمَع مقالاتهم المتناثرة فى بطون دوريات هذه الفترة – تَبيَّن لنا أن الدوريات تعد المصدر الرئيسى من مصادر مادة هذه الدراسة .

وتعــدُّ الكــتب الــتى تــناول فيها – أو فى بعض فصولها – هؤلاء النقادُ موضوعات تتعلق بالمسرح، أو ببعض ظواهره أو بعض كتَّابه، المصدر الرئيسى الــثانى مــن مصــادر هذه الدراسة. وتتنوع هذه الكتب، فبعضها – وهو القليل – يتناول مفهوم المسرح وتطوره، واتجاهاته، كما فى الفصول التى خصصها مندور للمســرحية فى كتابه "الأدب وفنونه" ١٩٦٣. بينما معظم تلك الكتب يتناول بعض كُتَّاب المسرح العربى الذين سلَّمت لهم المؤسسة النقدية بالريادة، ولذا لم يكن غريباً أن تدور هذه الكتب حول شوقى والحكيم؛ وهى : –

– "مسرحيات شوقى" لمحمد مندور (١٩٥٤).

– "مسرحيات عزيز أباظه" لمحمد مندور ١٩٥٤.

– "مسرح توفيق الحكيم " لمحمد مندور (١٩٦١)[١٩].

– "ثــورة المعــتزل" لغــالى شكرى (١٩٦٦) وهو يتناول فى قسمه الأكبر مسرحيات الحكيم منذ "أهل الكهف" حتى آخر مسرحياته التى نُشرت ١٩٦٦[٢٠].

(٥/١)

هـناك معاييـر مختـلفة لتصنيف المادة النقدية التى قدمها نقاد هذا الاتجاه. ويكشـف الـتعامل مـع النتاج النقدى الذى أنتجه هؤلاء النقاد عن أن ثمة معياراً أساسـياً يتبعه معياران ثانويان لتصنيف ذلك النتاج. ويتمثل ذلك المعيار الأساسى فى التمييز بين تيارين مختلفين داخل هذا الاتجاه، تمييزاً ينبنى على أساس التفريق بيـن مفهومين مختلفين للمجتمع؛ فثمة مفهوم ماركسى يرى أن المجتمع يتشكل من بنيـتين مختلفـتين، متجادلـتين، همـا البنية التحتية التى تتكون من قوى الإنتاج، وعلاقـات الإنـتاج، وأنماط الإنتاج. والبنية الفوقية التى تشمل كل النتاج الفكرى والإبداعى والثقافى، الناتج عن البنية الأولى، والمنعكس عنها – فى بعض اتجاهات الفكـر الماركسـى، أو الموازى لها – فى اتجاهات أخرى منه. وقد شكلت مسألة العلاقـة بيـن هاتين البنيتين إشكالية مهمة من إشكاليات النقد الماركسى الأوربى، وتعددت الاجتهادات النقدية فيها(٢١).

وإذا كـان الـنقد الماركسـى يستند – أساساً – إلى المادية الجدلية والمادية الـتاريخية اللـتين تشكلان الإطار النظرى له، فإن بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى المصـريين (١٩٤٥ – ١٩٦٧) – أمـثال: الشوباشـى، ولويـس عوض، وغالى شـكرى، ومحمـود أمين العالم – لم يأخذوا بمكونات هذا الإطار النظرى، واكتفوا دائمـاً بـأخذ بعضها، أو تجهيل هذا الإطار، أو إزاحته، أو تعميمه، كما يتبدى من تحليل نتاجاتهم، وكما سيتضح بالتفصيل فى فقرات قادمة. ولذا فإن الوصف الدقيق لهذا التيار هو أنه تيار ماركسى أولى ينطلق من بعض أطروحات النقد الماركسى الثقافية دون أن يقتدر على تقديم نقد ماركسى حقيقى.

أمـا المفهـوم الـثانى للمجـتمع، فهـو مفهوم يجعل أصحابه المجتمع هو المؤسسات الاجتماعية، الظواهر الاجتماعية، العادات، التقاليد، ولا يعدُّ المجتمع – لـدى أصـحاب هـذا التصور – نتاجاً لبنية اقتصادية، تحتية مركبة، بل هو نتاج للـتغيرات والمؤثـرات العامة فيه، مثل المؤثرات الاقتصادية الجزئية، والمؤثرات الاجـتماعية الجـزئية، أو المؤثـرات الثقافية المختلفة. ويمكن وصف النقاد الذين

ينطلقون من هذا المفهوم بأنهم يشكلون التيار الوضعى[٢٢] وهم يكوّنون معظم نقاد هذا الاتجاه .

وعلى هذا فيمكن - إذن - التمييز داخل هذا الاتجاه بين تيارين مختلفين: تيار ماركسى أوّلى وتيار وضعى ، ولكن هذا التمييز يظل مع هذا - تمييزاً نسبياً؛ إذ يكشف تحليل نتاج التيار الماركسى الأولى عن تواتر عدد من مقولات التيار الوضعى فيه، وهذا ما سيتبدى بوضوح عند درس نتاج لويس عوض والعالم. وإن كان مدى هذا التواتر هو الذى يفسر تحولات نقد لويس عوض؛ فإذا كان فى مرحلته الأولى (١٩٤٦ - ١٩٥١) ناقداً ماركسياً أولياً، فإنه فى الفترة (١٩٥٤-١٩٦٧) قد تراجعت العناصر الماركسية فى نقده - بينما تقدمت كثير من العناصر الوضعية لتحتل الموضع الأول، وهذا ما سيتبدى بوضوح - عند تحليل نتاج لويس عوض فى فصل المهمة، فى هذه الدراسة.

ويرتبط بذلك المعيار معياران آخران هما المعيار التاريخى والمعيار الموضوعى. وتظهر أهمية هذين المعيارين فى عدد من الجوانب المرتبطة بهذا النتاج النقدى. فإذا كان النتاج النقدى المدروس هنا قد قُدم فى اثنين وعشرين عاماً فقط، بما لا يشكل - زمنياً - عمر جيل واحد فقط، فإن تحليل هذا النتاج يكشف عن وجود ثلاثة أجيال مختلفة أنتجته، وهو تحديد تقريبى، وقلق أيضاً، وإن كانت أهميته ستظهر عند دراسة مسألتى التأصيل والتجريب. ويضمّ الجيل الأول نقاداً مختلفين بعضهم بدأ الكتابة النقدية قبل هذه المرحلة بفترة طويلة، مثل سلامة موسى، وزكى طليمات، وعبد الفتاح البارودى، بينما بدأ بعضهم الآخر مع بداية هذه المرحلة أو قبلها بفترة قصيرة جداً، والمثال الواضح لذلك لويس عوض ومحمد مندور. بينما يضم الجيل الثانى عدداً من النقاد الذين بدأوا الكتابة النقدية منذ منتصف الخمسينيات أو قبلها بقليل (١٩٥٤) ومنهم: محمود أمين العالم، وعبد العظيم أنيس[٢٣]، وعبد القادر القط، وشكرى عياد. وإن اختلف المدخل الذى دخل من خلاله كلٌّ منهم - مجال النقد المسرحى؛ فالعالم - بعد أن دخل ميدان النقد الأدبى بمعركته هو وعبد العظيم أنيس ضد جيل طه حسين والعقاد ١٩٥٤ - أصبحت متابعة العروض والكتابات المسرحية جانباً أساسياً من نشاطه النقدى بداية

من ١٩٥٧ إلى نهاية ١٩٦٧، ولم يتوقف عن هذه المتابعة إلا فى الفترة التى أُعتُقل فيهـــا (يناير ١٩٥٩– يونيه ١٩٦٤)، بينما يختلف وضع القط وشكرى عياد إذ إن مســاهماتهما فى الــنقد المسرحى تتمثل فى كتابات قليلة حول بعض النصوص أو العــروض المسرحية [٢٤]. وأما الجيل الثالث من نقاد هذا الاتجاه فهم مجموعة من الــنقاد الذين بدأوا الكتابة النقدية فى أواخر الخمسينيات أو أوائل الستينيات، ومنهم: رجـــاء النقاش[*]، وغالى شكرى، وأمير اسكندر، و غيرهم. وقد قدموا كمًّا كبيراً مـــن المــتابعات الــنقدية حول العروض المسرحية، ولذا غلب على إنتاجهم النقد التطبيقى، بينما احتلت الجوانب النظرية لديهم المرتبة الثانية، وبعضها لا يخلو من إضـــافات دالة إلى مجمل التصورات النظرية العامة التى كان يصدر عنها نقاد هذا الاتجاه[٢٥].

وإذا كــانت هــذه الأجيـــال الــثلاثة قد تعاصرت نقدياً – بداية من أواخر الخمســينيات – فــإن بعــض النقاد المنتمين إلى الجيلين الأول والثانى كانت لهم الريادة فى تقديم التصورات النقدية العامة التى كان يتحرك فى إطارها نقاد الأجيال الثلاثة، وليست اجتهادات مندور ولويس عوض والعالم إلا مثالاً واضحاً لذلك.

وأمـــا المعيار الثالث فهو معيار موضوعى يتمثل إما فى غلبة النقد النظرى أو الــنقد التطبيقى على النتاج النقدى الذى قدمه هؤلاء النقاد مجتمعين أو منفردين. ويكشف استقراء هذه الكميات الهائلة من النصوص التى أنتجها هؤلاء النقاد أنه إذا أردنا تقسيمها إلى نصوص مرتبطة بالنظرية، ونصوص مرتبطة بالتطبيقات النقدية – فمـــن الجلىّ أن الكم الأكبر والأضخم من هذه النصوص ينضوى فى إهاب النقد التطـــبيقى. وهـــذه ظاهرة طبيعية مَرَدُّها أن الناقد المسرحى – بعكس ناقد الأنواع الأدبيـــة الأخـــرى – لديه إمكانيتان للكتابة عن المسرح أو المسرحيات؛ واحدة عن العـــروض المســـرحية، وأخـــرى عـــن النصوص والظواهر المسرحية، فهو ناقد عـــروض، وناقد نصوص أو أدب مسرحى. وفى الفترة التى احتضنت فيها السلطة المســـرح الـــذى تحـــول إلى مؤسسة اجتماعية بالمعنى المستخدم فى سوسيولوجيا الأدب والفـــن، أصـــبح التضـــخم فى العـــروض المسرحية – ولا سيما منذ بداية الســـتينيات – حيـــن أنشئ التليفزيون – ظاهرة لا تحتاج إلى برهان. وقد كان من

الطـبيعى أن تكـثر الكـتابات النقدية حول العروض المسرحية، وأن يصبح النقد المسرحى التطبيقى الشاغل الأكبر لمعظم نقاد الأدب والفن، مما يشير إلى أن النقاد – مـن حيث هم مؤسسة – قد أصبحوا يؤدون وظائف متعددة ربما لم تعد قاصرة عـليهم وحدهـم؛ إذ إن مَنْ يراجع دوريات الستينيات تلفته ظاهرة اهتمام كثير من الصـحافيين – الذيـن لا يهـتمون بالـنقد الأدبى أو الفنى – بالحديث عن بعض المسرحيات، وإبداء آرائهم فيها[٢٦].

كَـثُر إذن الـنقد التطبيقى وقلَّ النقد النظرى، وهى ظاهرة سبق أن لحظها لويس عوض فى الستينيات[٢٧]، وقد تركت آثاراً مختلفة على النتاج النقدى لهؤلاء النقاد، وذلك ما سيتبدى عند الدراسة.

ويتمـثل النقد النظرى – أى الذى يركز على تناول الجوانب العامة الشاملة المرتبطة بالمسرح، ويسعى إلى تقديم صياغات "متكاملة" بصورة أو بأخرى، تستند إلى وعى فلسـفى شامل أو أقرب ما يكون إلى الشمول – يتمثل فى مجموعة قليلة مـن الكتابات التى لا يمكن وصفها بأنها كانت تطردُ منذ بداية ١٩٤٥ حتى نهاية ١٩٦٧، بل على العكس تماماً؛ فإن الفترة التى زادت فيها هذه الكتابات زيادة نسبية هى الفترة من منتصف الخمسينيات إلى نهاية ١٩٦٧[٢٨].

ويرتبط بمسألة تصنيف بعض هؤلاء النقاد داخل الاتجاه الاجتماعى (١٩٤٥ – ١٩٦٧) بعـض المشكلات الجزئية التى تختص بناقد أو أكثر من هؤلاء النقاد، وأهـم هذه المشكلات هى: مراحل نقد مندور، وطبيعة نقد لويس عوض، وانتماء القـط وعيـاد إلى هذا الاتجاه ...... وفيما يتعلق بمراحل نقد مندور؛ فقد قَرَّ لدى دارسـى نتاج مندور النقدى أنه ينقسم – لدى بعضهم – إلى مرحلتين هما: المرحلة الجماليـة (١٩٤٤ – ١٩٥٤)، ثم المرحلة الاجتماعية (١٩٥٤– ١٩٦٥)[٢٩]. بينما يضـيف آخـرون مرحـلة وسـطى تجاور المرحلة الاجتماعية ، وهى المرحلة التحليلية[٣٠]. ولعل عاملاً من أهم العوامل التى أدت إلى استقرار هذه المراحل لدى دارسـى مندور ما صرح به هو نفسه من تحديد لها فى أخريات حياته[٣١]. ولكن معايـنة نـتاج مندور النقدى تشير إلى أن عدداً من البذور الاجتماعية المختلفة قد تونـرات فى نـتاجه الـنقدى مـنذ مرحلته الأولى (الجمالية)، ولا سيما فى نقده

المســـرحى والـــروائى فيها[٣٢]. وإذا كانت هذه البذور يمكن أن ترتد إلى تأثيرات "لانسون" فى نقد مندور[٣٣]، فإن من المهم ملاحظة أن هذه البذور الكامنة فى نقده قد أخذت تشتدُّ فى الخمسينيات حتى احتلت موقعاً متقدماً فى نتاجه النقدى[٣٤]. وهذا مـــا يـــبرر الـــتعامل مع نتاج مندور النقدى منذ ١٩٤٤ على أنه نتاج يشتمل على بعض العناصر الاجتماعية.

وأما فيما يخصُّ نقد لويس عوض فى هذة المرحلة ، فقد وصفه مندور بأنه نـــاقد تفســـيرى يقـــوم بإعادة تفسير الأعمال الأدبية القديمة ومحاولة فهمها وتوليد الجديـــد منها على ضوء ثقافته النقدية الواسعة، وخبرته المتجددة، مما يؤدى – فيما يـــرى مـــندور – إلى إعـــادة [خلق تلك الأعمال الأدبية القديمة بإعطائها مفاهيم جديدة][٣٥].

ولا يـــنكر دارس نقد لويس عوض فى هذه المرحلة أنه يعتمد على التفسير كـــثيراً فى عملياته النقدية. ولكن البحث عن الأسس التى كان لويس عوض يستند إليهـــا فى تفســـيراته المختلفة يبرز إمكانية تصنيف نقده بوصفه نقداً اجتماعياً؛ إذ تتـــبدى فى النـــتاج الـــنقدى للويس عوض (١٩٤٦– ١٩٦٧) ظاهرتان بارزتان؛ أولاهمـــا أن الأساس القار فى نتاجه النقدى هو البحث عن المهمة الاجتماعية التى حققهـــا، أو يجـــب أن يحققهـــا العمـــل الفـــنى أو الأدبى فى ســـياقه التاريخى أو الاجـــتماعى. صـــحيح أن هذا البحث لا ينفصل عن الإلحاح على الدلالة الإنسانية لـــلعمل الفـــنى، وهـــذا ما برز لديه فى الستينيات رغم وجود بذوره الواضحة منذ ١٩٥٤[٣٦] – ولكن – رغم ذلك – ظل البحث عن المهمة الاجتماعية للعمل الأدبى أساساً متكرراً فى نتاجه النقدى .

ثانيهتما: بدا لويس عوض فى بداياته النقدية (١٩٤٦– ١٩٥١) حريصاً فى دراســـاته عن "بروميثيوس طليقاً" و "فى الأدب الإنجليزى الحديث" على التأكيد – بوضـــوح – على أنه ينظر إلى تاريخ ذلك الأدب على أسس جديدة، جعلته يتهكم – بشـــدة فى بعض الأحيان – من مؤرخى الأدب الذين لا يستطيعون إدراك العوامل الموضـــوعية التاريخية والاجتماعية التى تؤثر فى الظواهر الفنية، حتى ولو كانت – هـــذه الظواهـــر – فردية[٣٧]. وإذا كان لويس عوض قد استطاع – عبر تطبيقه

لتلك الأسس – أن يكشف عن رؤاه النقدية للنصوص أو الظواهر التى درسها – فإنه فى مرحلة تالية من نتاجه النقدى كان ينطلق من بعض تلك الأسس؛ من ذلك تفريقه فى مقدمته لـ "بروميثيوس طليقاً" بين المجتمع الزراعى والمجتمع المدنى (١٩٤٦)؛ فقد أكد – بعد ذلك – هذا التفريق، وربطه بالاختلاف فى الأنواع الأدبية التى تنشأ عن كل مجتمع منهما، واستخدمه فى تفسير ضمور المسرح الفرعونى (١٩٥٤)، ثم فى نقده لعدد من المسرحيات المصرية (١٩٥٨ – ١٩٦٢).

ولهذا فإن نتاج لويس عوض النقدى (١٩٤٦ – ١٩٦٧) كان نتاجاً صادراً عن ناقد اجتماعى[٣٨].

وأما فيما يتعلق بانتماء نقد القط وشكرى عياد إلى الاتجاه الاجتماعى فى ذلك الوقت فإن من المهم الإشارة إلى أنهما كانا يراوحان بين التفسير الاجتماعى والتفسير الحضارى للظواهر الفنية، وكان يختلف اتكاء الواحد منهما على هذا النمط أو ذاك من التفسير تبعاً للظواهر التى يتناولها[٣٩].

(٢)

النقد – الأدبى أو المسرحى – خطاب تنتجه مؤسسة النقاد فى لحظة تاريخية واجتماعية معنية، تحاول به الاستجابة للمتطلبات المتعددة التى يطرحها الواقع أو المجتمع، أو للمتطلبات التى تتصور تلك المؤسسة أن المجتمع يحتاجها. ويتصف هذا الخطاب بخاصتين جوهرتين متلازمتين؛ فهو – من ناحية – ليس خطاباً منغلقاً على ذاته، بل هو خطاب منفتح على الخطابات الأخرى التى تنتجها مؤسسات المجتمع المختلفة فى اللحظة ذاتها، إنه [خطاب مركب][٤٠] يحمل تحولات الخطاب الأخرى المتقاطعة أو المتجادلة معه، ولا سيما الخطابات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأيديولوجية[٤١]. وبقدر تداخل ذلك الخطاب مع تلك الخطابات المختلفة فإنه يؤدى وظائف متعددة فى مجتمع محدد، ويتشكل – فى الوقت ذاته – من مستويات متنوعة ومتغيرة .

وهـو من ناحية أخرى – يمتلك استقلالية نسبية عن الموضوع الذى يتناوله أو يقـوم عـلى درسـه وتشريحه . ويحدد ايجلتون هذه الاستقلالية بقوله [إن للنقد حياتـه المسـتقلة نسبياً، إن له قوانينه وبنياته؛ إنه يشكل نظاماً معقداً – من الناحية الداخلية – يرتبط بالنظام الأدبى أكثر من أن يكون مجرد انعكاس له. إنه يبزغ إلى الوجـود، ويخرج إليه فى إطار شروط محددة ودقيقة][٤٢]. وليست هذه الاستقلالية سـوى الخاصية التى تتيح لذلك الخطاب أن يختلف عن الخطابات الأخرى – رغم تجادلـه معهـا – فى اسـتجابته لـلمواقف المختلفة التى يوضع فيها فى سياق اجتماعى محدد.

وإذا كـان كل خطاب نقدى يتشكل من مجموعة من العناصر المختلفة فإن مـن الواضح أن ثمة بعض العناصر المتكررة فى الخطابات النقدية المختلفة؛ وهى عناصر: الصيغة، المقولة، الآلية. فالصيغة هى التصور العام الذى يوجز المفاهيم. فالمحاكـاة، والتعـبير، والانعكـاس، كلها صيغ ترتبط بخطابات نقدية محددة. أما المقولـة فـهى عنصر أقل شمولاً من الصيغة، وترتبط بمفهوم أو جانب واحد من جوانـب الصـيغة؛ ومـثال ذلـك: مقولـة تقديـم المضمون لدى كثير من النقاد الاجـتماعيين. بينما الآلية هى الوسيلة النقدية التى يستخدمها منتج الخطاب لإثبات مقولاته وصيغه، أو لتحقيقها، بهدف إقناع الملتقى بها. وتتنوع الآليات النقدية داخل كـل اتجـاه نقدى، كما أن كثيراً من الآليات النقدية تُتَبادل أو تتشابه لدى خطابات نقدية مختلفة .

وتشـكل العلاقـات بيـن تـلك العناصر السابقة عنصراً فعالاً فى الخطاب النقدى، ولكنه عنصر غير مستقل بذاته.

ولكـن هـذه العناصر المختلفة لا تعمل – فى أى خطاب – مفردة، إذ هى متفاعـلة فى الممارسـة التى يقوم بها منتجو الخطاب، ولعل العلاقة، أو العلاقات بينها هى العنصر الحقيقى الكاشف عن طبيعة الخطاب.

(١/٢)

تطـرح هـذه الدراسة عدداً من الأسئلة على الخطاب النقدى الذى قدمه نقاد الاتجـاه الاجتماعى فى مصر حول المسرح (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، وتحاول الإسهام فى تقديم إجابات عنها. وهذه الاسئلة هى :

– مـــا العلاقـــة بين الصيغ النقدية التى طرحوها ، والمقولات التى قدموها، والآليـــات الـــنقدية التى استخدموها لتحقيق تلك الصيغ والمقولات؟ وإلى أى مدى تكشف هذه العلاقة عن طبيعة خطابهم النقدى؟

– مـــا العلاقة بين ذلك الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد والأيديولوجيا التى سرت فى إنتاجهم الفكرى؟

– هـــل قـــدَّم نقـــاد الاتجـــاه الاجتماعى فى خطابهم النقدى نظرية ما عن المسرح؟ ولماذا؟

وتفترض هذه الدراسة الفرضيتين التاليتين:

– أن الخطـــاب النقدى الذى قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى المصـــرى (١٩٤٥ – ١٩٦٧) قـــد تشـــكل من ثلاثة أطر مختلفة، هى: التأسيس، والـــتجريب، والتأصـــيل. وليس من الممكن – عند تحليل هذا الخطاب – نفى أى إطار منها أو تنحيته.

– أن العلاقة بين هذا الخطاب النقدى – بأطره الثلاثة وعناصره المختلفة ، وبيـــن الأيديولوجيـــا الـــتى بطنت نتاجات هؤلاء النقاد، هى المعيار الكاشف عن الإنجاز الحقيقى لهؤلاء النقاد.

تقود هذه الأسئلة والفرضيات إلى عدد من الإجراءات المنهجية التى تتمحور حول تحليل الخطاب. وأولها تحديد الصيغ والمقولات الأساسية التى سادت فى هذا الخطـــاب، وكشف التجليات المختلفة التى تجلت بها فى نتاج هؤلاء النقاد بأجيالهم المختـــلفة. والمعيـــار المعـــتمد فى ذلك التحديد هو ما كشفت عنه قراءة المادة من تواتر صيغ ومقولات بعينها أنتجها بعض هؤلاء النقاد دون غيرهم، وهذا ما يتبدى – عـــلى ســـبيل المـــثال – فيما قدمه مندور أو العالم – مما سيتضح بالتفصيل فى فقـــرات تالية. وهذا ما يقود إلى بيان أن التحليل – هنا – ليس درساً تاريخياً يُعْنَى برصـــد النـــتاجات النقدية رصداً متتابعاً، سطحياً لا يتغيا سوى الوصف، بل يقوم التحـــليل باكتشاف الصيغ والمقولات وما يرتبط بهما من آليات نقدية، متجلية عند

هــؤلاء النقاد، ولا يتمُّ هذا دون اعتماد الحسِّ التاريخى الذى يُمَكِّنُ من رد الصيغة أو المقولة، أو الآلية، إلى مبدعها الأصلى من هؤلاء النقاد.

وإذا كـــانت الصـــيغ والمقـــولات والآليات المتكررة – بتجلياتها المختلفة – تشـــكل ملامح عامة فى ذلك الخطاب، فإن ثمة تنوعات مختلفة أنتجها إما جيل من الـــنقاد، أو نـــاقد أو أكـــثر ينتميان إلى أجيال مختلفة ، ويتم – عبر التحليل – وفى إجراء موازٍ للإجراء الأول – استخلاص تلك التنوعات، و تحديد العلاقات المختلفة التى تربطها بالعناصر الكبرى فى بنية ذلك الخطاب؛ من صيغ ومقولات وآليات.

ويـــتزامن مع هذين الإجراءين إجراء ثالث ينهض على المقارنة بين بعض جوانـــب هذا الخطاب وخطابات النقد الأوروبى فى نماذجه التى يُتَصَوَّرُ أنها تشكل بعض أصول هذا الخطاب، أو نماذجه التى عاصرت منتجى هذا الخطاب. وترجع أهمية هذا الإجراء إلى أن الناقد العربى الحديث قد أصبح يستند – بداية من مرحلة نظـــرية التعبير – إلى النقد الأوروبى – بعد أن كان ذلك الناقد يستند – من قبل – إلى تراثه فقط، ويمثل التحول إلى ذلك الإطار المرجعى الجديد [بداية تعويل الناقد العربى (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم) الذى أصبح اللحاق به – من ذلك الوقت حلاً لأزمة التخلف][٤٣].

وإن كـــان مـــن الواضح أن الناقد المسرحى المصرى فى مرحلة نشأة النقد المســـرحى المصـــرى قـــد ســـبق نقاد الأنواع الأدبية الأخرى فى الارتباط بالنقد الأوربى حيث أفاد منه نظرية المحاكاة[٤٤].

وتنصـــب المقارنة – فى هذا الإجراء – على عدد من النقاد الأوربيين ذوى الـــتوجه الاجـــتماعى، أو مَـــنْ قدمـــوا نتاجات نقدية تدخل فى إطار سوسيولوجيا المســـرح، أو مَنْ درسوا مسرح بريشت الملحمى فى الفترة المعاصرة لنقاد الاتجاه الاجتماعى المصريين[٤٥].

ويـــراوح التحليل بين المستويين التزامنى والتعاقبى للخطاب، بمعنى أن هذه الإجـــراءات المـــنهجية تســـتخدم جدلياً على عناصر الخطاب المختلفة من صيغ، ومقـــولات، وآليـــات، ومـــن تصورات نظرية، وتطبيقات، ومن تأسيس وتجريب،

وتأصيل، على مستوياتها المختلفة تعاقبياً، وتزامنياً فى لحظة واحدة . ويمثل السعى إلى اكتشـــاف العلاقات المختلفة التى تربط بين هذه العناصر المختلفة فى مستوييها هذيــن شاغلاً محورياً يسهم – إلى حد كبير – فى كشف بنية الخطاب النقدى لدى هؤلاء النقاد.

وثمة إجراء أخير يتم فيه درس الأيديولوجيا التى أنتجها هؤلاء النقاد للكشف عــن العلاقــات المختــلفة الــتى تربط بينها وبين الخطاب النقدى. ثم تفسير ذلك الخطاب وأيديولوجياه فى إطار الانتماء الاجتماعى لنقاد هذا الاتجاه.

(٢/٢)

إن الخطاب الذى أنتجه هؤلاء النقاد كان ينصبُّ فى أطر ثلاثة مختلفة تماثل المســارات الــثلاثة التى كان يمضى فيها المسرح المصرى (١٩٤٥ – ١٩٦٧)، وهذه الأطر هى:

التأسيس، والتجريب، والتأصيل.

فالتأســيس هــو تحديد الشكل أو الأشكال التقليدية فى المسرح، بما ينطوى عــليه ذلك التحديد من حَدّ العناصر الأساسية التى تكوّن ما يسمى المسرح. ويتبدى مســعى التأســيس واضــحاً لدى هؤلاء النقاد، ويكفى للإشارة إلى ذلك – فى هذا الموضــع – الــنظر إلى محــاولات مــندور فى "الأدب وفنونه" أو فى "الأصول الدراميــة وتطورها" أو محاولة النقاش لتحديد [القواعد الفنية (......) "التى" لا يستطيع أى كاتب ناجح أن يستغنى عنها أبداً][٤٦].

ويــبدو أن السعى إلى "التأسيس" كان يشكل الهمَّ الأساسى لدى هؤلاء النقاد، ولا ســيما نقــاد الجيــل الأول. ولذا فقد أدى هذا السعى إلى تقديم هؤلاء النقاد – ولاسيما الجيل الأول منهم – جوانب مختلفة من تاريخ المسرح الأوربى "الرسمى" فى محاولــتهم تحقيق "التأسيس" وهذا ما يظهر بوضوح فى نتاجات مندور ولويس عوض والبارودى على سبيل المثال[٤٧].

ولمَّا كانت الصيغ النقدية التى طرحها هؤلاء النقاد صيغاً عامة، فإنهم قد طبقوها على نماذج من المسرحيات الأوربية والمصرية، وسيتم فى درس خطابهم التركيز – قدر الإمكان – على نقدهم للمسرحيات المصرية بغية الكشف عن العلاقة العميقة بين تلك الصيغ والمقولات النقدية من ناحية، والآليات النقدية من ناحية ثانية.

وأما التجريب فيعنى – فى الممارسة المسرحية الغربية بعد الحرب العالمية الثانية محاولة كسر الأشكال التقليدية فى المسرح الغربى، وقد تبلورت هذه المحاولات فى المسرح الملحمى، ومسرح العبث، ومسرح الغضب، والتراجيكوميديا، وغيرها. وقد تعرف المسرح المصرى هذه المحاولات بداية من منتصف الخمسينيات(٤٨).

وحاول نقاد هذه المرحلة تحديد مواقفهم من هذه المحاولات وتجلياتها المختلفة فى المسرح المصرى، ونتوقف – فى هذه الدراسة – عند موقف نقاد الاتجاه الاجتماعى من مسرح بريشت بوصفه نموذجاً دالاً من نماذج التجريب فى المسرح الغربى.

وأما التأصيل فيعنى – فى الممارسة المسرحية المصرية فى هذه المرحلة – ربط الأشكال المسرحية المختلفة ، والمنقولة عن المسرح الأوروبى أساساً، بالتراث الشعبى العربى / المصرى، أو بالأشكال التمثيلية الشعبية المختلفة. بينما يعنى التأصيل – فى الممارسة النقدية – محاولة النقاد تأطير هذا المسعى، وتأثير تلك المحاولة على تثبيت وضعية المسرح فى المجتمع العربي.

ولما كان التأصيل يتمُّ – فى هذه المرحلة – على غير نموذج سابق لدى النقاد(٤٩) فإنه يعد فرعاً من التجريب بمعناه العام، لا فى تجلياته المختلفة المشار إليها فى الفقرة السابقة.

(٣/٢)

مــن المفيــد ملاحظــة أن تعــرف المجتمع المصرى على مسرح بريشت ونظريته النقدية قد بدأ – بطريقة منتظمة – فى النصف الأول من الستينيات، مما يشــير إلى ارتباطه بالتحول نحو الاشتراكية فى تلك الفترة . وفى الفترة من بداية الستينيات إلى نهاية عام ١٩٦٧ ترجمت ثمان من مسرحيات بريشت هى:

دائــرة الطباشــير القوقازيــة (١٩٦٢)، القــاعدة والاستثناء (١٩٦٤)، محاكمــة لوكولــوس (١٩٦٥) ، "الانســان الطيب من ستشوان " (١٩٦٥) "السيد بونــتيلا وتابعه ماتى "(١٩٦٦)، "حياة جاليليو" (١٩٦٦)[٥٠]. ويبدو من هذا الرصد أن تلك الترجمات قد جمعت بين المسرحيات التعليمية والمسرحيات الملحمية. بينما مــا عرض منها جميعاً هما مسرحيتا "الاستثناء والقاعدة" (١٩٦٤) و"طبول فى الــليل" (١٩٦٦)، وهمــا من المسرحيات التعليمية التى لا تخلو من بعض طرائق المسرح الملحمى.

بيــنما تأخر أيضاً تعرف النقاد المسرحيين المصريين على كتابات بريشت الــنظرية حــول المســرح، وهو عامل لا يمكن إنكار تأثيره فى فهم هؤلاء النقاد لمســرح بريشــت؛ إذ إن كــتابات بريشت النظرية والتطبيقية حول المسرح كانت تصاحب دائماً عروض مسرحياته، أو كانت تشكل أحياناً تعليقات على نصوصه أو عروضــها المختــلفة. وإذا كــان هــذا الارتباط قد دفع عدداً من النقاد الغربيين المعاصرين لنقادنا إلى التأكيد على العلاقة بين كتابات بريشت النقدية ومسرحياته، فــإن بعضــهم قد نظر إلى هذه الكتابات بوصفها مجرد تفسير وشرح، أو تبرير، لإبداعات بريشت المسرحية، ومن ثم تفقد هذه الكتابات – وربما المسرحيات أيضاً بطــريقة غير مباشرة – أهميتها؛ من حيث كونها طرحاً لتصورات جذرية تناقض الأشكال المسرحية المختلفة القائمة على تصورات أرسطية أو تقليدية[٥١].

ولقــد ترجمت بعض كتابات بريشت النقدية فى عامى (١٩٦٥ – ١٩٦٦)، ونشرت جميعها فى مجلة المسرح وهى :

"الأورجانون القصير للمسرح" ترجمه فاروق عبد الوهاب، ونشره في أعداد أغسطس، سبتمبر، أكتوبر ١٩٦٥(٥٢).

"محـــاورات المسنجكاوف" ترجم شفيق مجلي صفحات قليلة منها ، ونشرها في عددي فبراير ومارس ١٩٦٦(٥٣).

بيـــنما ترجم أمين العيوطي فقرات مختلفة من نصوص بريشت النقدية نقلا عـــن تـــرجمة "جـــون ويلليت" المنشورة بالإنجليزية ١٩٦٤. ترجم العيوطي هذه الفقـــرات ونشرها تحت عنوان "بريخت: عن العرض الملحمي" فبراير ١٩٦٧(٥٤). كما لخص العيوطي – في المقال نفسه – بعض الفقرات التي لم يترجمها. وتتركز النصـــوص المـــترجمة – في هـــذا المقـــال – حول: الموسيقى، التمثيل، الديكور، والأوبرا.

ويشـــير هـــذا الرصـــد إلى أن كمًّا "معقولاً" من نصوص بريشت النقدية قد أصـــبح في متـــناول الكـــاتب والـــناقد المسرحي المصري في النصف الثاني من الســـتينيات، أي أن تـــرجمة هذه النصوص قد تأخرت قليلاً عن ترجمة مسرحيات بريشـــت. ولعـــل ذلـــك الـــتأخير قـــد أثر – سلبياً أيضاً – على فهم هؤلاء النقاد لمسرحيات بريشت الملحمية وتصوراته النقدية. ولعل هذا ما يتأكد من ملاحظة أن الكـــتابات الأوربيـــة الـــتي قدمها نقاد معاصرون لنقادنا قد خصص فيها أصحابها فصـــلاً – أو جـــزءاً مـــن فصل أحياناً – لعرض تصورات بريشت النظرية حول المسرح وشرحها أو تحليلها(٥٥). ويبدو أن الإقرار بدور تصورات بريشت النظرية في الإضـــافة إلى الـــنقد الماركسي، هي التي جعلت "رامان سلدن" يعرض له في إطار عرضه للنقد الماركسي(٥٦).

إن نصـــوص بريشـــت النقدية التي ترجمها هؤلاء النقاد تمثل غالباً مرحلة نضـــج بريشت كاتباً ومنظراً؛ فنص "الأورجانون القصير للمسرح" يوشك أن يكون أشـــمل نصوص بريشت النقدية إذ كتبه بعد فترة ممارسة طويلة للتأليف والإخراج والـــنقد المســـرحي تمتد إلى حوالي ثلاثين عاماً(٥٧). وهذا النص يتقاطع مع نص "المســـنجكاوف" حيث تزامن النصان فترة ما؛ إذ كتب "المسنجكاوف" على فترات متقطعة بين ١٩٤٦ و ١٩٥٦، وهو – وإن كان أطول كثيراً من "الأورجانون" إلا أنه أقرب ما يكون إلى الشروح التعليمية التي تنحو إلى البسط والتفصيل(٥٨). بينما

يـــبدو "الأورجانون" صياغات مركزة لمفاهيم بريشت الجمالية والمسرحية، وبذلك ينضوى فى إطار التنظير النقدى.

ولقــد قــدم نقـــاد الاتجاه الاجتماعى كتابات مختلفة حول مسرح بريشت ونظريـــته، قدمهـــا نقاد ينتمون إلى الأجيال المختلفة(٥٩). بينما قدم نقاد الاتجاهين الآخـــرين كـــتابات مختلفة حول مسرح بريشت ونظريته(٦٠). وتشكل كتابات نقاد الاتجاهـــات الثلاثة جانباً من جوانب تلقى بريشت فى مصر؛ وهو الجانب الخاص بـــتأثير تصـــورات بريشـــت الـــنقدية وتأثير مسرحياته مترجمة وممثلة على النقد المســـرحى فى مصـــر . وقـــد غاب ذلك الجانب عن الدراسات التى تناولت تأثير بريشت على المسرح المصرى، فلم تتم معالجته إلا فى أحيان قليلة(٦١)، وغاب عن تلك الدراسات – دائماً – أن فهم النقاد المصريين لمسرح بريشت الملحمى ونظريته يشكل جانباً أساسياً فى تلقى بريشت فى مصر، إذ إن هذا الفهم لا يقتصر فقط على توجيـــه كـــتاب المسرح، بل يتسع ليشمل دور النقاد فى توجيه الحركة المسرحية ككل، وفى تعليم الجمهور وتبصيره.

إن الـــنظر إلى نظـــرية بريشت – ومن ثم إلى مسرحه الملحمى – بوصفها طرحاً لنموذج جديد للتجريب فى المسرح، يقتضى – ابتداء – تحديد الأساس الذى يقوم عليه ذلك التجريب وتفَهُم الأدوار المختلفة التى يقوم بها ذلك الأساس فى بنية الخطـــاب الـــنقدى والمسرحى عند بريشت، واكتشاف مدى مغايرة ذلك الأساس – بكل ما يرتبط به وينتج عنه – للأساس الذى يقوم عليه المسرح التقليدى الذى يستند – تعميمـــاً – إلى الفهم الأرسطى، و شروحاته وتفسيراته المختلفة ...... ويبدو أن "مـــندور" ممثل الجيل الأول قد لمس أن المسرح الملحمى يقوم على أساس مغاير حيث تكرر وصفه له بأنه [لا يخضع للأصول العامة للفن المسرحى](٦٢)، وأنه هو [الـــذى قلب جميع الأصول التقليدية للتأليف المسرحى](٦٣). ولكن مندور – مع هذا – لـــم يـــتوقف ليكشف عن نمط المغايرة الذى يقوم عليه المسرح الملحمى، وإنما اكـــتفى بتلك العبارات الوصفية العامة. بينما يبدو صبحى شفيق – من الجيل الثالث – أكـــثر قـــدرة عـــلى تفسير المغايرة التى يقوم عليها المسرح الملحمى، ومحاولة تأسيســـها استناداً إلى بعض مقولات بريشت. وربما كان علينا هنا أن نشير إلى أن معظم نقاد الجيل الثالث كانوا – دائماً – أكثر اعتماداً على نصوص بريشت النقدية

والمســرحية، وعــلى نصــوص النقاد الأوربيين وكتاباتهم الشارحة لبريشت؛ إن "شفيق" يشرح تلك المغايرة انطلاقاً من مقولة بريشت [" أنا لا أضع فى مسرحياتى أى حالة من حالاتى النفسية، وإنما أضع فيها ما يمكن أن نسميه حالة العالم. بعبارة أخــرى؛ أنــا أضع فيها شيئاً يقوم على الملاحظة الموضوعية، هو على عكس ما يفهــم عــادة بحالة نفسية"][٦٤]. ويتطلب شرح تلك المقولة وتفسيرها تحديد اتساق المســرح البريشــتى أو مناسبته للعصر الحاضر عن طريق نفى أن تكون الدراما التقــليدية أو الأرســطية هى النمط الملائم لذلك العصر؛ فمعظم أنماط الدراما منذ عصــر النهضــة – فيمــا يــرى شفيق– يقوم البناء الدرامى فيها على اصطدام الشخصــيات بظــروف تجعل – تلك الشخصيات – تقوم بعملية استبطان ذاتى أمام المــتفرجين؛ ممــا يعــنى أن الشخصــية قادرة على فهم ذاتها [وعلى هذا فدراما الحــالات النفسية جاءت لتخاطب إنساناً بعينه، كان له دوره الذى يلعبه فى مرحلة معيــنة مــن مراحل تطور الإنسان هى مرحلة نشوء المجتمع الرأسمالى فى بداية تكويــنه أى فى مرحــلة المنافسة الحرة . غير أن هذا النوع من الدراما يفقد سبب بقائــه مــنذ اللحظة التى لم يعد يتوقف فيها مصير الفرد على ملكاته، وإنما تخطى ذلك ليصبح جزءاً من مصير المعالم . أى أن أى عامل يعجز، مهما بذل من ذكاء عن امتلاك مصنعه فملكاته النفسية لم تعد هى كل شئ فى واقعه. ولهذا يتغير حتماً مركــز الثقل فى الدراما، فتصبح أبعاد الواقع هى ارتباط الفرد بتنظيم مجتمعه من جهة، وارتباط نظم المجتمع بالصراع الدولى من جهة أخرى][٦٥]. ويفيض "شفيق" فى شــرح العوامــل الاجتماعية التى تنفى ملائمة "دراما الحالات النفسية" للعصر الحاضــر؛ فالنظم السياسية والاجتماعية قد أصبحت أكثر تعقيداً، ومشكلة الفرد فى أى مجــتمع إنســانى – هى جــزء من مشكلات ذلك المجتمع التى تعد بدورها – جــزءاً مــن المشــكلات أو الأزمات العالمية، ومَنْ لهم الفاعلية فى مجتمع اليوم يختــلفون عــن أصــحاب الفاعــلية فى مجــتمع الأمس[٦٦]، وتلتقى تلك الشروح المستفيضــة الــتى قدمهــا شفيق مع ذلك التعليل الموجز الذى قدمه قبله بسنوات شــوماخر (Ernst Schumacher) مســتنداً إلى كتابات بريشت النقدية – ليبين أن المشــكلة الــتى واجهت بريشت هى كيفية عرض العالم والمجتمع اللذين يدركان إدراكــاً جدليــاً على مسرح يعى جدل الطبيعة الإنسانية مع العلاقات الاجتماعية، [وكانت النتيجة أن شكل الدراما الملحمية هو الوحيد الذى يصلح لذلك][٦٧].

يمكـــن القول استناداً إلى وضع "مندور" بإزاء "شفيق" أن الجيل الثالث كان أقـــدر على فهم المغايرة التى يقوم عليها المسرح الملحمى، وتأسيسها من منظور الحاجات الاجتماعية العامة، أى المرتبطة بالعصر الحديث. ولكن السؤال عن مدى تجـــلى ذلـــك الاخـــتلاف فى كل الجوانب والإشكاليات المشكلة للمسرح الملحمى والمرتبطة به ستتبدى إجابته فى فقرات ومواضع مختلفة تالية.

(٤/٢)

لم يرد مصطلح التأصيل فى خطاب هؤلاء النقاد سوى مرات قليلة، فقد ورد فى الخمســـينيات لدى الباردودي، وفى فترة متأخرة ورد أيضاً فى مقالين مختلفين لزكى طليمات عام١٩٦٧، وغلبت عليه دلالة تثبيت المسرح فى المجتمع العربى[٦٨]. ولكـــن كـــثيراً من الجوانب المرتبطة بالتأصيل قد تواترت فى هذا الخطاب، وتتبع هـــذه الجوانـــب المختـــلفة مـــن ذلك الإطار العام الذى يجمع بين دلالات الأصالة والتأصيل فى الفكر العربى الحديث؛ ففى ذلك الإطار يلتقى تأصيل المسرح العربى بتـــلك الدلالات فى التعبير [عن مستويات من الوعى بخطر الذوبان وفقدان الهوية من خلال الإبقاء على أشكال التبعية للغير، من ناحية، وفى العمل على مواجهة هذا الوضـــع مـــن ناحية ثانية، بطرق اختلفت باختلاف مستويات هذا الوعى المرتبط بدوره – بأنواع المنطلقات والرؤى للذات والآخر فى إطار العصر][٦٩].

ولقـــد تـــبدت – فى خطـــاب هؤلاء النقاد – جوانب التأصيل المختلفة عبر محوريـــن أساسيين يختلفان من حيث أسبقية أحدهما على الآخر فى خطاب هؤلاء الـــنقاد مـــن الـــناحية الزمنية، بينما يتقاطعان عبر مسار ذلك الخطاب فى تحولاته المختـــلفة، وفى الدلالة العامة لهما. وهذان المحوران هما: التأسيس، والتراث، ففى المحـــور الأول ثمـــة إقرار واضح يسرى فى مجمل نصوص هذا الخطاب، وفى أجياله المختلفة مؤداه أن الأشكال المسرحية "النموذجية" إن هى إلا أشكال أوروبية، ويتجاوب هذا الإقرار مع ما سيتبدى عند درس الماهية من إلحاح هؤلاء النقاد على تحديـــد العناصـــر العامـــة للشكل المسرحى تحديداً يستند – بالأساس – إلى نماذج مختلفة من المسرح الأوربى فى عصوره المختلفة.

ومن المهم الإشارة إلى أن تأصل المسرح العربى فى مصر، منذ منتصف الخمسينات، والتعرف إلى نموذج بريشت بوصفها نموذجاً تجريبياً – قد أديا إلى اهتزاز ذلك الإقرار حيث بدأ بعض نقاد الجيل الثالث – خاصة – تقديم إشارات موجزة عن بعض الأشكال المسرحية غير الأوربية(٧٠).

ولكن هذا الاهتزاز كان يتصل – بعمق – بالمحور الثانى وهو مفهوم التراث لدى منتجى هذا الخطاب، إذ من الملاحظ أن ثمة تغيراً واضحاً فى مفهوم التراث لدى منتجى هذا الخطاب؛ فإذا كان مندور – فى مرحلته الأولى – يكاد يقصر التراث العربى على التراث الفصيح فقط، بينما كان لويس عوض – فى المرحلة ذاتها – يشير إلى ضرورة الاحتفاء بالتراث الشعبى المصرى(٧١)– فإنه بداية من منتصف الخمسينيات بدأ يستقر فى هذا الخطاب تسليم بأن التراث الشعبى يشكل جانباً مُعْتَرَفاً به من التراث العربى القديم، والحى أيضاً. ولقد نتج ذلك التسليم عن تقاطع خطاب هؤلاء النقاد مع خطاب دارسى الأدب الشعبى؛ إذ إن تصور أن التراث الشعبى العربى عامة، والأدب الشعبى خاصة يشكل جزءاً حيوياً من التراث العربى والحى– قد نشأ أساساً فى خطاب دارسى الأدب الشعبى، وارتبط بالدعوة إلى ضرورة ضبط [مفهوم التراث حتى يستوعب الحلقات الشعبية التى صدرت عمن صاغوا الحضارة بالفكر واليد معاً](٧٢). وقد انتقل هذا التصور إلى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى، وإن اتضحت فاعليته لدى الجيل الثالث خاصة؛ فالنقاش – على سبيل المثال – يقرر أن مفهوم التراث القديم لا يعنى فقط [ما كتبه الجاحظ وغيره من أدباء العرب](٧٣)، بل يعنى أيضاً [الأدب الشعبى بما فيه من قصص وحكايات وما فيه من نصوص ثمينة مثل "ألف ليله"](٧٤).

ولقد تلاقى هذان المحوران فى بنية خطاب هؤلاء النقاد – سواء عند الوضعيين أو عند الماركسيين الأوليين وإن كان عند الوضعيين أكثر وضوحاً – وأثمر ذلك ثمرات عدة سيتبدى معظمها عند درس المهمة والماهية. وإن كان من المهم – فى هذا الموضع – الإشارة إلى تأثير هذا التلاقى على توجيه مسار التأصيل فى خطاب هؤلاء النقاد. فإذا كان خطاب هؤلاء النقاد قد أبرز خلو الأدب العربى القديم من المسرح بأشكاله الأوربية الفصيحة "المقننة"، وتعددت فى ذلك

التفسيرات الجزئية والمثالية التى قدمها بعض نقاد هذا الاتجاه، ولا سيما نقاد الجيل الأول(٧٥) – فـإن إعطاء التراث الشعبى والأدب الشعبى فاعلية لا تقل عن فاعلية التراث والأدب الفصيحين قد ولدّ لدى معظم هؤلاء النقاد تصوراً "جديداً" مؤداه أن الأدب والـتراث الشـعبى العربى لا يخلوان من عناصر أو أشكال تمثيلية مختلفة. ولقـد تجلى هذا القصور لدى نقاد مختلفين من هذا الاتجاه تجليات مختلفة تتراوح بيـن الطـرح العام الذى لا يحدد عناصر تمثيلية أو درامية ملموسة(٧٦)، والطرح الأقـل عمومية الذى يلتمس بعض العناصر التمثيلية أو الدرامية فى بعض أشكال الأدب الشـعبى(٧٧). بينما كان أشمل طرح هو الذى قدمه زكى طليمات (١٩٦٧) والـذى أكـد أن الشـرق العربى قد عرف كثيراً من [ألوان العرض الجماهيرى والظاهـرات التعبيرية القائمة على الكلام والحركة](٧٨). ثم حدد هذه الألوان بأنها شـاعر الـربابة، والحكـاء، ومضحك الموالد والقصور، والمساخر المرتجلة، و "القـراقوز" وخيـال الظل، ثم السامر(٧٩). وإذا كان طليمات قد ركز على السامر بصفة خاصة حيث أفاض فى الحديث عن ملامحه(٨٠) مما يشير إلى التأثير المباشر لدعـوة يوسف إدريس إلى النظر إلى السامر بوصفه شكلاً مسرحياً مصرياً(٨١) – فـإن طليمات قد ردَّ هذه "الألوان" إلى ما أسماه "الغريزة التمثيلية" [التى تقف خلف فـن المسرح وتؤلف نسيجه الأول، وتقوم على ملكات التقليد والمحاكاة، وعلى هذه النزعة الخفية إلى الاستعراض وإثبات الذات، والتى هى معين النفس على التعبير، هـذه الغريـزة لم يختص بها شعب دون شعب آخر من أهل الأرض، وذلك لأنها غريزة أصيلة فى الإنسان](٨٢).

وقد حدد طليمات المهمة التى كانت تقوم بها تلك الألوان فى التسلية والترفيه عن الجمهور(٨٣). وبعيداً عن مناقشة جزئيات النتيجة التى انتهى إليها طليمات، فإن النـتيجة ذاتها تكاد تبلور مسعى نقاد هذا الاتجاه إلى إثبات وجود أشكال تمثيلية فى الـتراث الشـعبى العـربى. وتشكل هذه النتيجة المقدمة المنطقية – فى جانب من جوانـب هـذا الخطـاب – لدعوة الكاتب المسرحى المصرى إلى الإفادة من تلك الأشكال، وهذا ما سيتبدى بوضوح عند درس الماهية والمهمة.

✦ **هوامش المقدمة :**

(١) ينبغى الإشارة الى أننا نتعامل مع هذه العلوم الثلاثة من منظور أنها علم واحد، وذلك حيـــن يتعلق الأمر بالتصورات العامة المستخدمة فى هذه العلوم الثلاثة. بينما نحدد الاســتخدام أو نخصصه حين يتعلق الأمر بمصطلح أو جانب أو ظاهرة خاصة بعلم واحد بعينه من تلك العلوم، فنتحدث – على سبيل المثال – عن سوسيولوجيا المسرح حيـــن يتعلق الأمر بمسألة خاصة بسوسيولوجيا المسرح فقط. ونحن نجد فى تاريخ الـــنقد المســـرحى "الأوربى" ما يشير إلى أن ذلك النقد المسرحى كان طوال تاريخه جـــزءاً من النقد الأدبى، ولم ينفصل عنه إلا فى القرن العشرين حين نشط الاهتمام بالإخـــراج المســـرحى – انظر فى ذلك: سامية أحمد أسعد: النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، فصول – المجلد الرابع – عدد ديسمبر ١٩٨٣، ص – ص ١٥٥ – ١٦٢. وإن كـــان ينـــبغى أن نضيف أن الاتجاهات النقدية الحديثة والمعاصرة تقدم تجلياتها الـــنقدية فى الأدب والمسرح على السواء، وكذلك طبق "نقاد كبار" تصوراتهم النقدية فى مجـــالى الأدب والمسرح أيضاً. والأمثلة على ذلك متعددة : الشكلية الروسية – البنيوية – رولان بارت – لوسيان جولدمان .

(٢) حول مفهوم المؤسسة عند بيتربروجر، انظر دراسته:
Bürger, Peter:Institution Kunst als literatursoziololgische Katogorie, in: Seminar : literatur – und kunstsoziologie . Herausgegeben von peter Bürger , Suhrkamp , 1978 , SS . 360-379.

(٣) Fügen,HansNobert:Wege der Literatursoziolgie. Auflage. Darmstatd 1971, S.25.

(٤) Fugen, ABD, S25.

(٥) انظر Fugen, ABD,S2S.

(٦) تتجـــلى هذه التصورات فى كتابات رشاد رشدى فى هذه المرحلة، انظر فيها – على سبيل المثال، ما الأدب، مكتبة الأنجلو ١٩٦١.

اتجاه النقد الموضوعى، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٢، ديسمبر ١٩٦٦ ص – ص ٢٣ – ٢٩

(٧) يصـــدق هذا بوضوح على أسماء عدد من النقاد مثل: فايز اسكندر، ولويس مرقص، وعزيـــز ســـليمان، وشـــفيق مجلى، وفخرى قسطندى ويمكن مراجعة مقالاتهم فى الأعداد المختلفة من مجلة المسرح (١٩٦٤ – ١٩٦٧).

(*) دارت هذه المعركة عام ١٩٦١ .

(٨) حول تصورات هذا التيار وإنجازاته فى نظرية المسرح والدراما ، انظر:
Van Kesteren Aloysius : Der Stand der modernen Dramentheorie, in Moderne Dramantheorie von van kester Aloysius und schmid Herta , Sciptor verlag kronBerg . 1975 SS, 41- S8 .

(٩) حول بعض جوانب تأثير نقاد "النقد الجديد" فى رشاد رشدى، انظر: نبيل راغب: رشاد رشدى العدد١٢ من سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، الفصلين الأول والثانى: التقنين النقدى للبلاغة الأدبية، الكلاسيكية ومدرسة النقد الحديث، ص - ص ٣٩ - ٧٠، ٧١ - ٩٢.

(١٠) يتجلى هذه فى عدد من المقالات الافتتاحية التى كان يُصدر بها رشاد رشدى أعداد مجلة المسرح ، كما يتجلى أيضاً فى بعض الندوات التى أسهم فيها حول بعض المسرحيات. انظر على سبيل المثال:

١- المجال الدرامى فى المسرح المصرى، مجلة المسرح، فبراير ١٩٦٤، ص - ص ٤-٧.

٢- الواقع الدرامى فى المسرح المصرى، مجلة المسرح، مارس ١٩٦٤، ص ٥ - ٧

٣- ندوة حول مسرحية عطيل، مجلة المسرح، عدد يونيه ١٩٦٤، ص - ص ٦٥ - ٧٠، وقد وردت أراؤه فيها ص - ص ٦٨ - ٦٩.

٤-خط سير المسرح بعد الثورة، مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٤، ص - ص ٦ - ٨.

وهو يقول فى المقال الأول - على سبيل المثال:- إن [المسرح فن جماعى، ولذلك فهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بحياة الجماعات يزدهر بازدهارها ويموت بموتها] ص ٤. ثم يقول أيضاً [والمسرح هو الفن الذى يستطيع أكثر من أى فن آخر أن يذكى الروح فى حياة الأمة، لأنه كما سبق أن قلتُ فن جماعى لا فردى، بل إنه أكثر الفنون جماعية] ص ٤.

بينما يتجلى الأمر نفسه فى عدد من التطبيقات النقدية التى قدمها فاروق عبد الوهاب فى مجلة المسرح، ومنها على سبيل المثال:

١- المضمون الثورى فى المسرح المصرى: رشاد رشدى، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٥ ص - ص ١٩ - ٢٦.

٢- مأساة الحلاج، مجلة المسرح، عدد مايو ١٩٦٦ ص - ص ٧٩ - ٨٥.

٣- الراجل اللى ضحك على الأبالسة، مجلة المسرح، عدد نوفمبر ١٩٦٦ ص – ص ١٤ – ١٧.

(١١) انظـــر: تودورف: تطور النظرية الأدبية، ترجمة: أحمد طاهر حسنين، مجلة ألف، العـــدد الأول، ص – ص . ٨ – ١٧ . حيث يفرق بين التفسير والنظرية، فيصف التفسير بأنه يهدف إلى شرح أعمال أدبية معينة وإيضاحها.

(١٢) المـــثال الواضـــح على ذلك الكتابات النقدية القليلة حول المسرح التى كتبها محمد غـــنيمى هلال، ونشرها في دوريات الستينيات المختلفة، ثم أعاد نشر معظمها فى كـــتابه "فى الـــنقد المسرحى"، دار نهضة مصر، بدون تاريخ . وكذلك دراسة محمد مصـــطفى هـــدارة: البـــناء الدرامى فى مسرحية مجنون ليلى، المنشورة فى كتابه "مقالات فى النقد الأدبى" القاهرة، دار القلم ١٩٦٤.

(١٣) انظر Fügen ABD.SS 31 – 32 .

(١٤) ســـيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، الطبعة الأولى، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣، ص ١٠٦.

(١٥) أهم هذه الكتب هى :

١- فى الأدب الإنجليزى الحديث ١٩٥١. ٢- المسرح المصرى ١٩٥٤.
٣- دراسات فى أدبنا الحديث ١٩٦١. ٤- الاشتراكية والأدب ١٩٦٣.
٥- مقالات فى النقد والأدب ١٩٦٤. ٦- دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.
٧- الثورة والأدب ١٩٦٧.

(١٦) بصـــدد مقالات غالى شكرى المنشورة فى كتابه "ماذا أضافوا إلى ضمير العصر" وفى غيره من كتبه الأخرى، تجدر الإشارة إلى أن بعض هذه المقالات قد نُشر أولاً فى دوريات لبنانية .

(١٧) مـــن ذلـــك عـــلى سبيل المثال: المقدمة التى كتبها النقاش لمسرحية محمود دياب "الزوبعه" فقد نشرت أولاً مع نص المسرحية عام ١٩٦٨، ثم أعاد النقاش نشرها فى "مقعد صغير أمام الستار".

(١٨) انظـــر محمد مندور: تصفية حساب: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، أعداد يوليو، أغسطس، سبتمبر ص – ص ٩ – ١٤، ١٠ – ١٢، ٢١ – ٢٤، على التوالى.

(١٩) ينبغى أن نشير إلى أن الطبعة الأولى من هذا الكتاب - والتى صدرت عام ١٩٦١ - كانت تضم محاضرات مندور عن مسرح توفيق الحكيم، والتى ألقاها بمعهد الدراسات العربية، بينما تضم الطبعة الثالثة والتى بين أيدينا - كذلك معظم مقالات مندور حول عروض مسرحيات الحكيم. انظر محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

(٢٠) انظر غالى شكرى: ثورة المعتزل، الطبعة الأولى، مكتبة الأنجلو ١٩٦٦، ص - ص ٢٤٩ - ٤٠٣.

(٢١) حول تعريف النقد الماركسى، وأهم إشكالياته ومسائله، انظر: تيرى إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيه ١٩٨٥، ص-ص ٢٠-٤٣.

(٢٢) نعتمد فى وصف الوضعية هنا على ما يراه جولدمان من أن [المعيار الوحيد الذى يستطيع التميز بين المناهج الجدلية والمناهج الوضعية يتمثل فى إدراك كلية النصوص فى دلالتها المترابطة قليلاً أو كثيراً].

انظر: GOLDMANN,LUCIEN:DER VERBORGENE Gott, Suhrkamp 1983, S.23.

ويختلف ذلك المعنى عن المعنى المتواتر للوضعية والوضعي، انظر: جميل صليبا: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٧٣، ص-ص ٥٧٧-٥٨٠.

(٢٣) رغم أن عبد العظيم أنيس ليست له كتابات نقدية حول المسرح، لكننا نضعه فى إطار هذا الجيل بسبب التأثير الذى لعبته التصورات النظرية التى طرحها هو والعالم فى معركتها مع جيل طه حسين والعقاد، ليس فقط على بعض النقاد المنتمين إلى جيل أنيس والعالم ولكن على نقاد الجيل الثالث أيضاً.

(٢٤) نشر عبد القادر القط وشكرى عياد مقالات حول بعض العروض أو النصوص المسرحية فى دوريات هذه الفترة، ولا سيما "الشهر" و "الأدب" و "روزاليوسف" و "الأهرام" ثم أعادا نشرها فى كتبهما المختلفة، انظر:

- شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، القاهرة، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧.
- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧١.
- ،، ،، ،، : فى الأدب العربى الحديث، القاهرة، مكتبة الشباب ١٩٧٨.

(*) تـرجع بدايات اشتغال النقاش بالكتابة إلى عامى ١٩٥٣، ١٩٥، لكن كتاباته فى النقد المسرحى بدأت فى ١٩٥٦، ١٩٥٧ وذلك أدرجناه فى الجيل الثالث .

(٢٥) تتضـح هـذه الإضافات فى الكتابات المختلفة التى قدمها غالى شكرى، والنقاش، وأميـر اسكندر، ومنها على سبيل المثال: ما يكشف عنه كتاب غالى شكرى: ثورة المعـتزل، ١٩٦٦عـن الحاجة إلى مراجعة أحكام نقاد هذا الاتجاه على مسرحيات الحكيـم، وترتب على ذلك قيام غالى شكرى بإعادة تفسير مسرحيات الحكيم لإبراز المعـانى أو الدلالات الإيجابية التى تتضمنها على عكس ما شاع لدى سلامة موسى والعالم وعبد القادر القط من غلبة الدلالات السلبية على أعمال الحكيم .

بيـنما قدم النقاش إضافات جزئية إلى بعض مفاهيم مندور النقدية مثل: التجربة. أما أمير اسكندر فمن القلة النادرة من نقاد هذا الاتجاه التى استطاعت تطبيق بعض مقـولات الـنقد الماركسي على المسرح المصرى ما بعد ١٩٥٢، ومن ذلك تحديده "النادر" للطبيعة الطبقية لكتّاب المسرح المصرى فى الخمسينيات والستينيات. انظر هذه الإضافات – والتى سيشار إليها فى مواضع تالية من هذه الدراسة – فى الكتابات التالية:

- غالى شكرى: ثورة المعتزل، دراسة فى أدب توفيق الحكيم، الأنجلو المصرية، ١٩٦٦.
- رجاء النقاش: فى أضواء المسرح، دار المعارف، ١٩٦٥.
- ،، ،، : مقعد صغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- أميـر اسـكندر: المثقفون والصراع ضد القهر فى مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح عدد يوليو ١٩٦٦.

(٢٦) ثمـة أمثلة مختلفة لهذه الظاهرة؛ ففى "روزاليوسف" – على سبيل المثال – كتابات كـثيرة لمحمـد الـتابعى ، ومصـطفى محمـود، وأحمد حمروش، حول كثير من مسرحيات تلك الفترة. ويمكن معاينة ذلك فى أعداد مختلفة من "روزاليوسف ".

(٢٧) انظـر: لويس عوض: الثورة والأدب، مقال: التطورات الثقافية والفكرية فى مصر منذ ثورة ١٩٥٢ ، ص – ص ١٤٦ – ١٧٣، طبعة روزاليوسف ١٩٧١.

(٢٨) باسـتثناء مقالات البارودى وطليمات التى سيتم الإشارة إليها فى مواضع تالية فإن هـناك عـدداً من الكتابات "النظرية" قد قدم منذ منتصف الخمسينيات أو قبلها بقليل، حتى نهاية ١٩٦٧، وأهمهما :

أ – مقالات لويس عوض عن المسرح المصرى القديم "المنشورة فى أعداد مختلفة من جــريدة الجمهورية (١٩٥٤) وهى: ٣ يناير، ٤، ٧، ٨، ١١، ١٦ فبراير، ثم ٥، ٧ مارس ١٩٥٤، وقد أعاد نشرها فى كتابه "المسرح المصرى" دار إيزيس ١٩٥٤.

ب– مندور: الأدب ومذاهبه (١٩٥٧) مواضع متعددة سترد إشارات إليها فى ثنايا هذه الدراسة .

جــ – مــندور: الأدب وفنونه (١٩٦٠ / ١٩٦١) طبعة نهضة مصر ١٩٨٠، حيث يستغرق تناول مندور للمسرح حيزاً كبيراً جداً منه؛ فأطول فصوله هو فن المسرحية ص – ص ٦٩ – ١٢٦. بيــنما تناول مندور فى مواضع متعددة منه جوانب مختلفة تتعــلق بالمســرحية، وهى : ص – ص ٤ – ٢٩ حيث تناول مندور موضوعات: الأدب وفــنونه ، الشعر والنثر، أسس التقسيم، خصائص الشعر والنثر، وفيها جميعاً فقــرات مطولة عن المسرحية. وكذلك فى فصل الخصائص الخاصة (ص – ص ٤٠ ٦٨) يخصــص مندور (ص – ص ٦٣ – ٦٥) للحديث عن الشعر الدرامى، (ص – ص ٦٧ – ٦٨) لتناول مقومات الشعر المسرحى .

وبخــلاف هــذا المواضع ثمة مواضع أخرى هى: ص ٧ مناقشة مسألة أن المسرح عندنا منقول عن أوروبا ولم ينشأ تطوراً من الفنون الشعبية، (ص – ص ١٣ – ١٤) حيــث يعرض نظرية فى تطور الأنواع الأدبية ويطبقها على المسرح، (ص – ص ١٦ – ١٩) حيــث يــناقش مســألة أن بعــض الفنون قد تغيرت أسماؤها بعد تغير مضمونها وقالبها الفنى، ويطبق ذلك على الكوميديا والتراجيديا. بينما يناقش (ص – ص ٢٠ – ٢٢) حيــث يناقش مندور مسألة فصل الأنواع ويكاد النقاش ينحصر فى الأشــكال المســرحية المختلفة. ويكاد هذا الكتاب أن يكون أشمل دراسة نظرية عن المسرح قدمها مندور فى كتاباته المختلفة.

د – مــندور : تصــفية حساب: الأصول الدرامية وتطورها، مجلة المسرح، أعداد يوليــو، أغســطس، سبتمبر ١٩٦٤. محاولة لتحديد الخصائص الثابتة والمتغيرة فى المسرح .

هــ – أحمــد عباس صالح: دراسات فى نظرية المسرح الحديث، الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧ ص – ص ٦٥ – ٧٨. نوفمبر ١٩٦٧ ص – ص ١٠٢ – ١٠٧.

هذا بخلاف مقالات أخرى، أو مواضع مختلفة من التطبيقات النقدية سيرد ذكرها فى مواضع مختلفة .

(٢٩) انظر – على سبيل المثال:

عبد المنعم تليمة: مندور: مرحلتان فى حياته وفكره، مجلة الطليعة مايو ١٩٧٥، ص – ص ١٦٤ – ١٦٧.

فـــاروق العمرانى: النزعة الجمالية الإنسانية فى نظرية محمد مندور النقدية، فصول المجلد التاسع، عدد فبراير ١٩٩١، ص – ص ٥٦ – ٥٦ .

(٣٠) انظر – على سبيل المثال:

محمـــد برادة: محمد مندور، وتنظير النقد العربى، ط ٢، دار الفكر للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦.

فؤاد دوارة: محمد مندور – سلسلة نقاد الأدب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٣١) انظـــر حديثه إلى فؤاد دواره فى كتابه: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، يوليو ١٩٦٥، ص – ص ١٦٩ – ٢٢٦. وقد نشر الحديث أولاً فى مجلة المجلة .

(٣٢) أهـــم هذه البذور الواضحة فى هذه المرحلة: مفهوم مشاكله الواقع، تحديد الوظيفة الاجتماعية للأدب. انظر مندور: فى الميزان الجديد (١٩٤٤) – طبع نهضة مصر، بدون تاريخ، مقال دعاء الكروان ومشاكله الواقع ، ص–ص ٤٧–٥٤.

مـــندور: فى الأدب والـــنقد (١٩٤٩) – طبع نهضة مصر، دون تاريخ، فصل الأدب والحياة الاجتماعية ص – ص ٤٣–٤٦... وسيتم تحليل هذه البذور فى فصلى المهمة والماهية من هذه الدراسة .

(٣٣) حـــول تأثيـــر لانسون فى مندور: انظر: عبد المجيد حنون: اللانسونية وأثرها فى رواد النقد العربى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص – ص ١٩٨ – ٢٤٦... ويتـــبدى البعد الاجتماعى فى منهج لانسون التاريخى فى انطلاق لانسون مـــن أن [كـــل أثـــر أدبى ظاهرة اجتماعية ، فهو فعل فردى، إلا أنه فعل اجتماعى لـــلفرد، فالطابع الأساسى للأثر الأدبى أن يكون تواصل فرد مع مجتمع] حنون ص ٩٢، وقد ترتب على ذلك إسهام لانسون فى علم اجتماع الأدب، انظر حنون ص – ص ٩١ – ٩٣.

(٣٤) مـــراجعة نـــتاج مندور النقدى مراجعة دقيقة تكشف عن أن خطابه – منذ منتصف الخمســـينيات – كان يتشكل من طبقات اجتماعية وجمالية، متجاورة لا متجادلة. وإذا كـــانت العناصر / الطبقات الاجتماعية فيه قد احتلت موقعاً متقدماً، فإنها لم تُجدل – بعمق – مع العناصر / الطبقات الجمالية. ويحتاج هذا الأمر إلى دراسة دقيقة .

(٣٥) مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ١٨٧.

(٣٦) اشتد بحث لويس عوض عن الدلالات الإنسانية العامة فى مقالاته فى الستينيات، و هـذا ما يتضح فى مقالاته عن "الاشتراكية والأدب" وفى نقده لكثير من المسرحيات المصـرية، ومنها على سبيل المثال "الفرافير " و"سكة السلامة " وغيرهما. غير أن الـبذور الأولى لذلك التوجه كامنة فى بعض مقالاته فى الخمسينيات مثل "الإنسانية الجديـدة" و "موقـف الفن الإنسانى" وكلاهما منشوران فى الرسالة الجديدة، إبريل ١٩٥٤. وقد أعاد نشرهما فى كتابه: لمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، ص – ص ٥٠ – ٦٠ – ٦١ – ٦٣.

(٣٧) مـن المهـم الإشارة إلى أن مقالات لويس عوض المجموعة فى كتابه "فى الأدب الإنجليزى الحديث" قد نشرت أولاً فى أعداد متفرقة من جريدة الكاتب المصرى، ثم جُمعـت – بعـد ذلـك بسنوات – فى كتاب واحد. وفى هذه المقالات يكرر لويس عوض سخريته من مؤرخى الأدب الإنجليزى الذين يفسرون الظواهر الفنية تفسيراً ذاتياً، لا يرتكن إلى إدراك العوامل الموضوعية .

انظر – على سبيل المثال – تهكمه من تفسير أولئك المؤرخين لحركة إحياء تراث العصور الوسطى فى منتصف القرن الثامن عشر، حيث يقول:

[وإن نقـاد الأدب البلهاء الذين لا يَزِنُون الأدب بغير ميزانهم الشخصى، ولا يملكون منهجاً أو دليلاً يهديهم إلى الطريق السوى بين هذه التقلبات التاريخية الهائلة، هؤلاء النقاد يقفون أمام هذه الظاهرة وأمثالها حيارى كأنهم أطفال سذج أو لا يقفون أمامها إطلاقـاً كأنها من مألوف الأمور أو كأنها من منطق الأشياء فيصفون مبادئ الرجعة إلى العصـور الوسطى هذه بأنها تحول فى الذوق الإنجليزى و"موضة" انتشرت بين الناس حين ملَّ الناس التنزه فى الحدائق المنظمة والنظر إلى العمائر ذات السيمترية وقـراءة أشـعار هـوارس المصقولة أو أصدائها فى أدب الإنجليز، ويحسبون أن الإنجـليز نزلوا عن التفكير السليم والذوق السليم لأنهم سئموا التفكير السليم والذوق السليم . وهذا كله لغو لا نفع فيه وتضليل للدارسين. فالمجتمعات لا تركب رؤوسها هكـذا دون مـبرر، والـتفكير السليم والذوق السليم ليسا من لعب الأطفال تلهو بها جماعـة ناقصـة الـتمييز فتبعث بهما وتطرحهما حين يدركها الملل] – فى الأدب الإنجـليزى الحديث، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، ص – ص ٥٢ – ٥٣. وقـد حرصـنا على نقل هذا النص المطول للإشارة إلى أن لويس عـوض كـان معنياً – فى بداياته النقدية – بتقديم تصورات منهجية جديدة فى إطار النقد المصرى.

وسيتم توضيح هذه الجوانب عند تناول نتاج لويس عوض فى فصلى المهمة والماهية.

(٣٨) تـبدو مراوحة شكرى عياد بين التفسير الاجتماعى والتفسير الحضارى فى دراسته عـن البطل فى الأدب والأساطير (١٩٥٩) كما تتبدى فى بعض مقالاته النقدية فى الخمسينيات والستينيات المنشورة فى كتابيه "تجارب فى الأدب والنقد" و "الأدب فى عالم متغير".

بيـنما تتجـلى الظاهـرة نفسـها فى مقـالات القط فى كتابه:"فى الأدب المصرى المعاصر"، مكتبة مصر ١٩٥٥.

ومن المهم الإشارة إلى إمكانية وضع القط وشكرى عياد فى إطار الاتجاه التفسيرى المشـار إليـه فى هـذا المدخـل، وإن كـان تفسيرهما يعتمد أساساً على الجوانب الاجتماعية المرتبطة – لدى القط خاصة – بمنشأ العمل الأدبى، ثم بدلالته، وهذا ما يظهـر – بوضوح – فى مقدمة القط لكتابه المذكور سابقاً، وفى دراسته الهامة عن "المسرح الذهنى عند الحكيم" وكذا "السلبية فى القصة المصرية".

(٤٠) Baldick , Chris : The Social Mision of English Criticism, Clarendon press, oxford 1983 P.9.

(٤١) انظر Eagleton, Terry : Criticism and Ideology, London, 1976, p- p . 9 – 10 .

(٤٢) Baldick, Ilid. P 17 .

(٤٣) جابـر عصفور: قراءة التراث النقدى، الطبعة الأولى، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٢، ص٣٨. والأقواس داخل النص المقتبس هكذا فى الأصل .

(٤٤) انظر:أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحى فى مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٣ ص-ص ٧٣ – ٨١، حيث يحلل مفهوم نقاد مرحلة النشأة حول نظرية المحاكاة .

(٤٥) من هؤلاء النقاد: لوكاتش، جورج طومسون، ليولوفنتال، رايموند وليامز، دوفنيو، وثمة نقاد آخرون سيرد الحديث عنهم فى مواضع مختلفة من هذه الدراسة .

(٤٦) رجاء النقاش: فى أضواء المسرح ص-ص ٥-٦ من المقدمة .

(٤٧) فى كـل نـتاجات مـندور الـتى درس فيها كتاباً مسرحيين مصريين أو عروضا مسـرحية مصرية، يتكرر دائما تناوله لجوانب من تاريخ المسرح الغربى أو بعض اتجاهاته أو كتابه، انظر كتبه: مسرح توفيق الحكيم ، مسرحيات شوقى، فى المسرح المصرى المعاصر .

(٤٨) حـول تأثيـر هذه الأشكال التجريبية على المسرح المصرى بداية من ١٩٥٠ وما بعدهـا، انظر دراسة حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر والتأثير الغربى عليها (١٩٥٠- ١٩٧٠)، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣.

(٤٩) السبب فى هذا أن معظم تاريخ الممارسة المسرحية فى مصر كان شبه مجهول فى هـذه الفترة، وما كُشف عنه النقاب من هذا التاريخ حتى ١٩٦٧، كان ضئيلاً جداً، كما يتضح هذا من دراسات محمد يوسف نجم (المسرحية فى الأدب العربى الحديث) ومحمـود حـامد شوكت: المسرحية فى شعر شوقى، ودراسات مندور: مسرحيات شوقى، المسرح، المسرح النثرى، مسرح توفيق الحكيم .

(٥٠) قـدم هذه الترجمات على الترتيب: عبد الرحمن بدوى (١)، (٤)، (٥)، عبد الغفار مكـاوى (٢، ٣، ٧)، ليـلى جـاد (٦)، بكر الشرقاوى (٨)، وبخلاف ترجمة عبد الـرحمن بدوى لمسرحية الأم شجاعة إلى الفصحى، فقد ترجمها أيضاً سعد الخادم إلى العامية .

ويجـدر أن نـلحظ أن نـاهد الديب قد جانبها الصواب حيث أرّخت بدايات ترجمة مسـرحيات بريشـت فى مصـر بعام ١٩٦٥، وذلك لأن هذه الترجمات كلها بدأت ١٩٦٢ بدائـرة الطباشـير الـتى لم تنشر إلا ١٩٦٥، بينما نشر عبد الغفار مكاوى ترجمته لمسرحية "الاستثناء والقاعدة" فى مجلة المسرح عدد فبراير ١٩٦٤ ... انظر

Nahed,El DiEB: Die Wirkungen des Stückeschreibers B.Brecht in Ägypten, Hochschulverlag. Stuttgart 1979 .S 28.

(٥١)انظر MArtin Essiln: Brecht: Das Poradox des Politischen Dichters Athenaün .Verlag frankfurt, Bonn 1962 . S.S 176 –211 .

حيـث يـدرس نظرية بريشت وتطبيقاتها ليكرر القول إن "نظريات" بريشت ترتبط بممارسـاته هـو فقط و [نظرياته الجمالية تعد عقلنة شارحة لممارساته الفنية] ص ١٧٨ أو [أن هـذه النظريات تصلح فقط فى علاقاتها لتلك المسرحيات والإخراجات التى أفادت –تلك النظريات – فى شرحها وتذوقها]ص ١٧٨.

وانظـر أيضاً Hans Egon Holthausen : Brechts Dramatic Theory . tran . by J. F . Sammons . in Brecht : Acollection of Critical Essays . Ed . by Peter Bemetz . America 1963 . PP 106 – 116

حيث يقرر هولتهوزن فى تقييمه لتصورات بريشت النظرية [أن نظريته تصدق فقط على أعماله المسرحية] ص ١١٤.

والأمـر اللافت حقاً – أن كلا من "ايسلن" و"هولتهوزن" رغم تقييدهما لفاعلية نظرية بريشـت قد استطاع أحدهما –ايسلن –شرحها شرحاً مستفيضاً، بينما استطاع ثانيهما "هولتهوزن" تأصيل المفاهيم المختلفة التى تقوم عليها تأصيلاً جمالياً.

(٥٢) انظر مجلة المسرح أعداد أغسطس – سبتمبر – أكتوبر ١٩٦٥ ص–ص ٧٧– ٨٠ / ٦١–٦٥ / ٧٨ – ٨٢. على التوالى.

(٥٣) انظر مجلة المسرح عددى فبراير ومارس١٩٦٦، ص–ص٧٥ –٧٩، ٩١ -٩٣على التوالى.

(٥٤) انظر مجلة المسرح عدد فبراير ١٩٦٧ ص–ص ٧١– ٧٤.

(٥٥) انظر الدراسات المذكورة فى هامش ٥١، وكذا الدراسات التالية:

- Ernst Schumacher ; Die dramatischen Versuche Bertolt Bercht 1918 –1933 , Berlin 1955. SS 156 - 211 .

حيث يتناول نظرية المسرح الملحمى وأصولها المختلفة

- John Willett : The Theatre of Bertolt Brecht : A study from Eight Aspects . Eyre Methuen, london 1977 .PP 165-186.

وقد صدرت طبعته الأولى فى مارس ١٩٥٩.

(٥٦) انظـــر رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة وتقديم جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ط ١، القاهرة ١٩٩١. ص–ص ٦٠ – ٦٣.

(٥٧) كـــتب بريشـــت الأورجـــانون ونشره عام ١٩٤٨، بينما تعود بداياته اشتغاله بالنقد المسرحى إلى عام ١٩١٨.

(٥٨) انظر نصه كاملاً فى : Bertolt Brecht : Gesammelte Werke: Schriften um Theater . Surkamp 1967 SS 499 – 657

(٥٩) تـــنوعت هـــذه الكـــتابات فمنها ما خُصِّصَ لعرض تصورات بريشت النظرية مع تطبيقها على بعض مسرحياته، ومن ذلك، المقالات التالية:

١- مـــندور: "الأوتشرك والمسرح الملحمى" المنشور فى إحدى الدوريات، ثم أعيد نشره فى كتابه (فى المسرح العالمى) دار نهضة مصر بدون تاريخ، ص–ص ١٤ – ١٨.

٢- مندور: تصفية حساب: الأصول الدرامية وتطورها (سبقت الإشارة إليه) فى مواضع مختلفة من هذه الصفحات.

٣- صبحى شفيق:بريخت والمسرح الواقعى الملحمى، المسرح عدد فبراير ١٩٦٤ ص–ص ١٠٧ – ١١٦.

٤- سـعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية فى مسرح برخت، المرجع السابق ص-ص ١٠١ - ١٠٦.

٥- سعد أردش: تجربتى مع مسرح ب بريخت، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٦٧ ص-ص ٥٨ - ٧١.

٦- أحمد عباس صالح : نصب .. أم جرأة .. أم عبط ؟ روزاليوسف، عدد ١٨ ديسمبر ١٩٦٧ ص-ص ٣٤- ٣٥.

ومنها ما تناول عروض مسرحيات بريشت فى مصر مثل:

١-مـندور من بريخت إلى الأرانب، فى كتابه فى المسرح المصرى المعاصر ص-ص ٢١٢ -٢١٤.

٢-لويس عوض: الموسم الغريب، الأهرام ١٩٦٤، أعاد نشره فى كتابه دراسات عربية وغربية ١٩٦٥.

وكلاهما عن مسرحية الاستثناء والقاعدة .

٣- غالى شكرى : بريخت بين مسرح الجيب .. ومسرح الحكيم، فى كتابه : ماذا أضافوا إلى ضمير العصر (دار الكاتب العربى)، ١٩٦٧ ص-ص ٤٩ - ٥٧ .

٤-محمـود أمين العالم: مأساة الإنسان الطيب، مجلة المصور، ١٧ فبراير ١٩٦٧، أعيد نشره فى الوجه والقناع ص-ص ١٦٥ - ١٦٩.

ومنها ما ورد فى إطار تقييم بعض النقاد لمسرحيات موسم مسرحى، أو لمحاولات بعـض الكـتاب أو المخرجين المصريين الإفادة من بريشت؛ ومن ذلك على سبيل المـثال: مقـال العالم عن مسرحية (وابور الطحين) لنعمان عاشور، حيث يتحدث العـالم عن إخراج نجيب سرور، ويكشف فى فقرات مهمة عن العلاقة بين الإخراج المـلحمى وهـدف بريشت من المسرح. انظر الوجه والقناع ص-ص ٧٢ - ٧٥. وانظر كذلك حديث العالم عن عرض مسرحية "طبول فى الليل" ومنها ما ورد فى إطـار تـناول بعض هؤلاء النقاد لبعض اتجاهات المسرح العالمى أو لبعض كتابه، ومـن ذلك على سبيل المثال ما ذكره كمال عيد عن تأثير بيسكاتور فى بريشت، أو ما أشار إليه عن أهمية الكورس فى مسرح بريشت ، انظر مقالتيه:

- مدرسـة إيـرفين بيسكاتور المسرحية - مجلة المسرح عدد يونيه ١٩٦٦، ص- ص ١٠٧-١١٢ والإشارة المقصودة وردت ص ١١٠.

- الكورس فى المسرح المعاصر – مجلة المسرح – عدد سبتمبر ١٩٦٥ص–ص ٢٦–٢٩.والإشارة المقصودة وردت فى الصفحة الأخيرة .

(٦٠) انظر كتابات نقاد الاتجاه الشكلى على سبيل المثال:

١–أمين العيوطى: طبول فى الليل، مجلة المسرح، عدد مايو ١٩٦٦ ص–ص ٣٢ – ٣٥.

٢– أمين العيوطى: الإنسان الطيب، مجلة المسرح فبراير ١٩٦٧ ص–ص ١١– ١٥.

٣– فاروق عبد الوهاب: الإنسان الطيب، مجلة المسرح عدد فبراير ص–ص ١٥– ١٩.

٤–أميـــن العيوطى: المسرح الملحمى عند بريخت، ومجلة المسرح – عدد نوفمبر ١٩٦٦ ص–ص ٤٢ – ٤٦.

وانظر على سبيل المثال: حديث محمد عنانى عن عرض (الاستثناء والقاعدة) وذلك فى ســياق تقديمه لعروض مسرح الجيب، مجلة المسرح، عدد نوفمبر ١٩٦٤ ص ٦٣.

(٦١) انظـــر أهـــم الدراسات التى تناولت تأثير بريشت على المسرح المصرى فى إطار دراســـة تأثيرات المسرح الغربى على المسرح المصرى، وقد احتل مسرح بريشت فصلا فى كل منها وهى:

حســـن محســـن: المؤثـــرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية ١٩٧ القاهرة، ص–ص ٣٤٣–٣٩٣.

حيـــاة جاسم محمد: الدراما التجريبية فى مصر (١٩٦٠ – ١٩٧٠) والتأثير الغربى عليها، دار الآداب بيروت ١٩٨٣، ص–ص ٦٧–١٢١.

أما الدراسات المكرسة بكاملها لدرس تأثير بريشت على المسرح المصرى فنجد أن نـــاهد الديب قد درست الجوانب المحيطة بتلقى بريشت دون أن تتحدث عن موقف الـــنقاد مـــنه، كما تناولت تأثيراته العامة على المسرح المصرى. بينما توقف مجدى يوســـف فى دراســـته عـــن استقبال مسرحية السيد بونتيلا وتابعه ماتى عند مقدمة مترجمها عبد الغفار مكاوى، وذلك أدخل فى دراسة التلقى النقدى. انظر:

Nahed El Dieb : Die Wirkungen des Stückescheibers B . Brecht in Ägypten SS 13-25 ,85 – 108 .

Magdi youssef : Brecht in Ägypten :Versuch einer literatursoziologischen Deutung unter besonderer Berücksichtigung Der Rezeption des stückes "Her puntila und sein knecht Matti" Bochum 1976 . SS 106- 116.

(٦٢) محمد مندور: الأصول الدرامية وتطورها ص . ١.

(٦٣) محمد مندور: فى المسرح المصرى المعاصر ض ١٣٠ ضمن مقاله عن مسرحية "شقة للإيجار" وانظر أيضاً ص ٨٣ ففى حديث مندور عن مسرحية خيال الظل يصف المسرح الملحمى بأنه قد [نسف الأساس العام للفن المسرحى بإحلال فكرة الإيهام والإقناع العقلى محل التأثير الوجدانى].

(٦٤) صبحى شفيق: برخت والمسرح الواقعى الملحمى، مجلة المسرح، عدد فبراير ١٩٦٤.

(٦٥) المرجع السابق ص-ص ١٠٨ - ١٠٩.

(٦٦) انظر المرجع السابق ص١٠٨.

(٦٧) Ernst Schumacher : Die dramatischen Versuche Bertolt brechts 1918 –1933 . Berlin 1955 S. 109.

(٦٨) انظر مقالى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة المجلة، عددى يناير، مايو ١٩٦٧، ص-ص ٥٦ - ٦١، ٢٩ - ٣٥ على التوالى. حيث يقول فى أولهما - على سبيل المثال: [إن المسرح العربى - وبمصر خاصة خلال الربع قرن الأخير - أصبح يؤلف قطاعاً من الحياة الأدبية والفنية بعد أن تدخلت الدولة فى شئونه وخططت لتأصيله] ص-ص٥٦ - ٥٧. ويكرر فى المقال نفسه استخدام صفة (الأصيل) بمعنى (الثابت) حيث يقول [من الحديث المعاد أن نقرر أن المسرح باللسان العربى ليس فناً أصيلاً فى الأدب وفى المجتمع العربى] ص ٥٧. وهنا تلفتنا إشارته إلى الأدب والمجتمع العربى على عكس الكثيرين الذين كانوا يتحدثون عن وجود المسرح أو عدم وجوده فى الأدب العربى فقط .

(٦٩) محمد المديونى: إشكاليات تأصيل المسرح العربى،المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣، ص-ص ١٣٤-١٣٥.

(٧٠) انظر على سبيل المثال: إشارات رجاء النقاش إلى المسرح الهندى فى بعض مقالاته فى (فى أضواء المسرح) ومنها شفيقه ومتولى، ص-ص ٩٠ - ٩٨.

(٧١) انظر مقدمة لويس عوض لديوانه بلوتولاند (١٩٤٧) ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠.

(٧٢) عبد الحميد يونس: خيال الظل، المكتبة الثقافية، عدد ١٣٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣، ص-ص ٦- ٧ .

(٧٣) رجاء النقاش: فى أضواء المسرح ص ٨٥ .

(٧٤) المرجع السابق ص ٨٥ .

(٧٥) كان من الطبيعى أن يواجه نقاد الجيل الأول - خاصة - السؤال عن غياب المسرح عن الأدب العربى القديم، وقد تعددت إجاباتهم، فرأى مندور أن السبب

يــرجع إلى غلبة الخطابية والنغمة الحسية على الشعر العربى القديم، بالإضافة إلى التعارض بين الديانة اليونانية التى تقوم على تعدد الآلهة وبين الإسلام .

انظر مندور: مسرحيات شوقى، طبع نهضة مصر، بدون تاريخ، ص-ص ٣ - ١٣

مندور: المسرح، الطبعة الثالثة دار المعارف، ١٩٨، ص-ص ١٤ - ١٩.

٢- بيــنما رأى لويس عوض أن العقلية المصرية عقلية تسيطر عليها الحاسة الملحمية الــتى تميــز بحــدة بين الخير والشر، وبذا تبتعد عن أن تكون عقلية درامية ترى التناقضـــات فى الأشــياء والظواهــر. انظر لويس عوض: المسرح المصرى، دار إيزيس للطباعة، ١٩٥٤، مواضع مختلفة .

٣- بيــنما رأى طــليمات: فى فــترة مــتأخرة - أن أسباب عدم قيام المسرح فى الأدب والمجتمع العربى هى:

أ- افــتقاد الشــعر العربى القديم وحدة الموضوع التى هى العنصر الأساسى - عند طليمات - الذى يجب تحققه فى المسرحية .

ب- غلبة الأسلوب التقريرى، أسلوب السرد والحكى على الأدب العربى القديم، بينما يقوم المسرح على أسلوب الحوار.

جــــ- غلبة الأهداف الوعظية المباشرة من وعد ووعيد، أو ترغيب وترهيب على القصـــص العــربية القديمـــة مكتوبة كانت أم شفاهية . بينما يسعى المسرح - بطريقة غير مباشرة - إلى تحقيق أهداف مختلفة .

انظر زكى طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة. سبق ذكر بيانات نشره فى هامش٦٨.

٤-وأما الشوباشى فهو يؤكد عدم حاجة العرب القدماء إلى المسرح لسببين هما:

ا- إن المســـرح لدى الإغريق كان وسيلة لتجسيد آلهتهم، ولم يكن العرب يحتاجون إليه، لأن أدبهم كان يعكس واقعهم ويجسده.

ب - تشبث العرب واعتزازهم بتراثهم الأدبى، مما جعل المعلقات تستأثر بعقولهم.

انظر :محمد مفيد الشوباشى: العرب والحضارة الأوروبية، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣، ١٥ أغسطس ١٩٦١ ص ــ ص ٨٠-٨١

ودون الخــوض فى هــذه المســألة تكفى الإحالة إلى بعض التفسيرات الاجتماعية لظاهــرة غيـــاب المسرح من الأدب والمجتمع العرب ما قبل الحديث، فثمة التفسير الــذى قدمـــه أحمــد شمس الدين الحجاجي، و يرتكز فيه على أن الفن حاجة، وأن الحاجــة إلى المســـرح فى المجتمع العربى لم تتبلور إلا فى منتصف القرن التاسع عشــر. انظــر كتابه: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥.

بيـنما قدم عبدالمنعم تليمة تفسيراً آخر من منطلق نظرية الانعكاس ــ يقوم على أن نشـأة الفنون، والأنواع الأدبية، ترتبط بتلبية الحاجات الاجتماعية والجمالية للطبقات الاجـتماعية، فى مجـتمع ما، و فى لحظة تاريخية محددة. ومن هنا ظهر المسرح العربى فى منتصف القرن الماضى حين تبلورت تلك الحاجات الجمالية الاجتماعية. انظـر: عـبد المنعم تليمة: النقد العربى الحديث، (المدخل وعنوانه): النقد العربى الحديـث بحـث فى الأصول والاتجاهات والمناهج، ص ــ ص ٤٧٩-٤٩٠، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٤.

(٧٦) انظر ــ على سبيل المثال ــ رجاء النقاش: فى أضواء المسرح ص ــ ص ٨٤-٨٩، حيـث يقـرر فى نقده لمسرحية الفريد فرج "حلاق بغداد" ، أن (المسرح ليس موجوداً عند العرب بشكله الاصطلاحى المعروف ولكن عناصره "موجودة ومتوافرة بكثرة" ص ٨٤، والأقواس الداخلية النقاش، وبتحليل مقالاته لا يجد القارئ أى تحديد لهـذه العناصر سوى إشارة وحيدة إلى (وجود عنصر الحدوتة) ص٨٦ فى حكايات ألف ليلة وليلة والجاحظ التى اعتمد الفريد فرج فى مسرحيته هذه.

(٧٧) انظر على سبيل المثال مندور: المسرح: ص ــ ص ٢٠-٢٦، حيث يتناول خيال الظـل والقـراقوز، ويراوح بين وصف خيال الظل بأنه "بابات" أو "مسرحيات" أو "تمثيـليات"، ويتناول عنصر الحوار فيها، لكنه يخرجها ــ مع هذا ــ من فن "الأدب التمثيلى أو "فن المسرح" لأنها لا تنتمى إلى التراث الفصيح .

(٧٨) زكى طـليمات: مفـاهيم مسرحية للمناقشة: هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة، المجلة يناير ١٩٦٧، ص ٦٠.

(٧٩) انظر المقال السابق. وينبغى الإشارة إلى أن طليمات فى مقاله الثانى، قد أشار إلى أن التعازى الشيعية "تعد لونا" من هذه الألوان التمثيلية، وإن لم يحددها بذلك الاسم إذ وصفها بـ (ألوان الدعاية المذهبية لأهل الشيعة) ص٣٥.

(٨٠) انظر: طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة، هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة ص ٦٠ خاصة.

(٨١) انظـر يوسـف إدريس: نحو مسرح عربى، لا مكان ولا تاريخ للنشر. وفيه أعاد يوسـف إدريـس مقالاته الثلاث الخاصة بدعوته إلى "مسرح مصرى صميم" والتى نشرها- للمرة الأولى - فى مجلة الكاتب، أعداد يناير، فبراير، ومارس ١٩٦٤.

(٨٢) طليمات: مفاهيم مسرحية للمناقشة: مايو ١٩٦٧، ص٣٥ .

(٨٣) انظر: مفاهيم مسرحية للمناقشة، هل بدأ المسرح العربى بداية خاطئة، ص٦٠.



الفصل الأول

مهمة المسرح

يتبدى من فحص خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى حول مهام المسرح أن ثمة حـــركة داخلية فى نصوصه ترتبط – إلى حد كبير – بالتغيرات المختلفة فى الواقع المصرى ١٩٤٥ – ١٩٦٧ .وتتجلى هذه الحركة الداخلية فى بروز ثلاث انتقالات أساســية تكشــف عن سعى منتجى هذا الخطاب إلى بلورة صيغ متعددة تحدد مهام المســرح الاجتماعية، وتبين – هذه التحولات – تغيرات ذات دلالة فيما يتعلق بفهم جيــل أو عــدة نقاد أو ناقد ما من نقاد هذا الاتجاه. وتتمثل هذه الانتقالات فى أطر تاريخيــة ليســت فاصلة، وليست – فى الوقت نفسه – منفصلة ، مما يشير إلى أن الصــيغ المطــروحة فى كل انتقالة جديدة لا تَجُبُ الصيغ التى طرحها منتجو هذا الخطــاب – مــن قــبل – بقدر ما تمثل سعيًا واضحًا نحو تحديد أدق وفهم أعمق لــلمهام الاجــتماعية للمســرح .وتتمثل هذه الانتقالات – زمنيا – فى ثلاث حقب متوالية ومتداخلة، وهى :

- الانتقالة الأولى ١٩٤٥ – ١٩٥٣/١٩٥٤.
- الانتقالة الثانية ١٩٥٣/ ١٩٥٤ – ١٩٥٨ /١٩٦٠.
- الانتقالة الثالثة ١٩٥٨/١٩٦٠ – ١٩٦٧.

وتتــبدى كــل انتقالة – على مستوى إنتاج الخطاب النقدى – فى صيغة أو صيغ يطرحها تيار نقدى – غالبا بواسطة ناقد أقدر من أقرانه – تبلور الفهم البديل المقترح لمهمة المسرح ، والذى يسعى إلى تجاوز الأطروحات السائدة لدى منتجى هــذا الخطــاب . وتصبح الصيغة أو الصيغ الجديدة أفقا أو آفاقا ذهنية يتحرك فى إطارهــا الناقد أو التيار الذى ينتمى إليه ، بينما يصبح على الكاتب – تبعا للسلطة الــتى يملكها الناقد – أن يستجيب لتلك الصيغة دون أن يفقد قدرته على تعديلها أو الإضافة إليها، أو حتى رفضها حين يكون قادرا على الرفض .ولكن فعالية الصيغة تــتجاوز إطــار الــناقد – الكاتب لتربط بينه وبين الإطار الأوسع الذى يتوجه إليه كلاهما؛ أى المتلقى أو الجمهور ،أو القارئ.ففى ذلك الإطار الأخير تتحول الصيغة إلى مجال تفسيرى يعيد فيه المتلقى تأويل الأعمال الفنية وفهمها.

وعلى ذلك فقد طرحت كل انتقالة صيغًا مختلفة؛ من هذا ما طرحته الانتقالة الأولى مــن صــيغة "المسرح تمثيل للمجتمع " وصيغة الانعكاس،بينما طرحت فى الانــتقالة الــثانية صيغ الالتزام ، الأدب / المسرح الهادف .بينما طرحت الانتقالة الثالثةصــيغتى: الاشــتراكية ، الواقعيــة الاشــتراكية ، دون أن ينفى ذلك الطرح المــتجدد وجود هذه الصيغة أو تلك فى الواقع المصرى من قبل ، لكن ذلك الطرح المــتجدد يشــير إلى أن منتجى الخطاب النقدى يتصورون أنها الأقدر على تأسيس فهم أعمق لمهمة الأدب / المسرح، وأنها الأقدرعلى الاستجابة – وإن بطريق غير مباشــر – إلى الاحتياجات الحقيقية – أو التى يتصور منتجو الخطاب أنها كذلك – للواقع المصرى.

إن فهــم هــذه الصيغ يشير إلى أن التغير فيها – وكذا فى العناصر الجزئية الــتى تشــكلها – يشــكل، من ناحية، مظهرًا من مظاهر الحركة الداخلية فى بنية الخطاب، ويكشف ،من ناحية أخرى، عن أن التغير ذاك نتاج واضح للتغيرات التى حكمت علاقة المؤسسة النقدية – ممثلة هنا فى نقاد الاتجاه الاجتماعى – بمؤسسات السلطة المختلفة ؛وهذا ما يتضح – على سبيل التمثيل – فى التحولات البارزة فى الخطاب النقدى لدى لويس عوض، أو فى كيفيات صياغة المفاهيم النقدية عند ناقد مثل محمود أمين العالم، وذلك ما سيتضح بتفصيل فى فقرات تالية.

وبمـــا أن الصيغة النقدية التى يطرحها أى ناقد أو تيار ليست صيغة فكرية مجردة ؛وإنما هى صيغة مرتبطة أساسا بدرس أعمال فنية مختلفة، كما أنها – من ناحيـــة ثانيـــة – تهدف إلى القيام بهذا الدرس من المنظور الذى يتصور الناقد أنه "الأنسب" أو "الأوفق" فى التعامل مع الظاهرة الفنية – فإن هذا الافتراض يعنى أن الآليـــات الـــنقدية التى يستخدمها الناقد أو يحاول أن يبتكرها أو يصوغها، أو يعيد صـــياغتها ، ليســـت –مـــن حيـــث وظيفتها فى بنية الخطاب النقدى – إلا وسيلة استدلالية بها يتمكن الناقد من إثبات صيغته والبرهنة عليها .وإذا كانت الصيغ هى العناصـــر الجوهرية فى بنية الخطاب النقدى، فإن الآليات تعد – من حيث علاقتها بالصـــيغ – نتاجًا لسعى الناقد إلى بلورة وسائل أقدر على تحقيق تلك الصيغ .بينما تعد الآليات – من منظور علاقتها بالمتلقى – وسيلة أساسية لتحقيق فاعلية الصيغة

فى الواقـــع الاجـــتماعى / الـــثقافى عن طريق الكشف للمتلقى – بتفاعل الصيغة وآلياتهـــا – عما لا يستطيع بإدراكه المعتاد أن يدركه .... وهذا الافتراض لا بـــد أن يقود عند فهم الصيغ المختلفة التى طرحها هؤلاء النقاد إلى الربط بين هذه الصـــيغ والآليات النقدية المختلفة التى استخدمها هذا الناقد أو ذاك للتدليل على تلك الصيغ. إذ إن فهم أى ناقد للصيغة أو الصيغ النقدية التى ينطلق منها أو يتحرك فى مجالها إنما يتكشف – بعمق – ليس فقط فى الصياغة النظرية لها ،وإنما أيضا فى كيفيـــة تطبيقه لتلك الصيغة .ولذا تكتسب الآليات النقدية أدواراً فعالة على أكثر من مستوى من مستويات الخطاب النقدى ......ويبدو أن بعض ظواهر الخطاب النقدى العربى الحديث تشير إلى أن فهم العلاقة بين الصيغ والآليات النقدية التى استخدمها منتجو هذا الخطاب يشكل إجراءً منهجيًا ضروريًا يسهم – مع غيره من الإجراءات – فى الكشف عن البنية العميقة لذلك الخطاب. وهذه الظواهر هى:

ــ اســتمداد الناقد العربى الحديث – منذ مرحلة النقد التعبيرى / الرومانسى – كـــثيرا مـــن صيغه النقدية من النقد الأوربى .وإذا كانت أية صيغة نقدية تشكل عنصرا من عناصر الخطاب النقدى فى أية نظرية نقدية – أوربية كانت أو غيرها – فإن الصيغة ترتبط – غالبا – بعدد من الآليات النقدية "المحددة". والناقد العربى أصبح – باستعارته صيغه النقدية من مثيله الأوربى – مطالبا – فى تشكيله خطابه الـــنقدى – بإدراك دور هذه الصيغ فى خطاباتها الأصلية ، وبالعمل على استخدام هـــذه الصـــيغ فى درس ظواهر وإبداعات جديدة ؛جدتها تعنى اختلافها النسبى عن الظواهـــر والإبداعـــات الأوربيـــة ، .ولا تتكشف الهوية الحقيقية لهاتين العمليتين النقديـــتين إلا عـــند اســـتخدام الناقد العربى لآليات نقدية يسعى بها إلى تطبيق تلك الصيغ.

ــ القـــلة الواضحة لنتاج النقد النظرى "الخالص" للأنواع الأدبية المستحدثة فى الأدب العـــربى الحديـــث ، وتـــبرز هـــذه الظاهرة فى ميدانى النقد المسرحى والروائى[1] ربما إلى نهاية ١٩٦٧.

ولهذا رؤى التركيز على نماذج محددة من الكتابات النقدية التى تكشف عن تصـورات منـتجى هذا الخطاب حول مهام المسرح الاجتماعية[٢]. والعمل على الكشـف عـن العلاقـة بين الصيغ النقدية والآليات المرتبطة بها، وتطبيقها على نصوص أو ظواهر محددة مما سيسهم فى الكشف عن البنية العميقة لذلك الخطاب.

ولمـا كانت هذه الصيغ النقدية المتواترة لدى منتجى هذا الخطاب ترتبط – أكـثر مـا ترتبط – ب "التأسيس" فسيبدأ التحليل بدرس الصيغ المختلفة التى تجلت فى "التأسـيس"، ثـم يعقبه بدرس الصيغ والمقولات المرتبطة بكل من "التجريب" و"التأصـيل" ،وكـذا بالمهـام غير الاجتماعية للمسرح لدى منتجى هذا الخطاب، لتتكشف – فى نهاية التحليل – الظواهر المختلفة القارة فى بنية هذا الخطاب حول مهام المسرح.

(١)

لقـد كـان بعض ممثلى التيار الوضعى – أمثال زكى طليمات ومندور – أسـبق إلى تقديم بعض التصورات التى تكشف عن تجليات الفهم الاجتماعى لمهمة المسـرح لديهم، فى فترة ما قبل ١٩٤٥؛ وهذا ما يتجلى فى تحديد طليمات للتأثير الاجـتماعى الذى يمكن أن يؤديه المسرح بقدرته على [تسجيل الروح الاجتماعى]، ولذا وصفه بأنه [سلاح ديمقراطى خطير][٣]. بينما تناول مندور فى "نماذج" بشرية" ١٩٤٤ بعـض الـدلالات أو المعانى الاجتماعية التى استطاعت بعض الكوميديات الأوروبية أن تنقلها[٤].

وإذا كـان مـن الممكن وصف السنوات الأولى من حياة الاتجاه الاجتماعى (١٩٤٥ – ١٩٥٣/١٩٥٤). بأنهـا انتقالة ،فمن المؤكد أن هذا الوصف يفهم فهما نسـبياً فى ضوء المقارنة مع الفترات السابقة عليها[٥]؛ حيث يتبدى أن هذه الانتقالة تتمـثل – فيمـا يـبدو – مـن اقتدار الناقد الوضعى والناقد شبه الماركسى، على السـواء، على تقديم خطاب نقدى يتجاوز الانطباعات السريعة أو الأحكام الجزئية الـتى تـبدت فى مرحـلة النشأة[٦]. ويتمثل الفارق بين الناقد الوضعى والناقد شبه الماركسـى – فى هـذه الانتقالة – فى ارتباط غالبية نقاد التيار الوضعى بالحركة

المســـرحية، تكشـــف عن هذا مسالك زكى طليمات، وعبد الفتاح البارودى، وعلى متولى صلاح، بينما لم يكن مندور – رغم عدم كتابته أية مقالات عن عروض أو نصـــوص مسرحية مصرية باستثناء مقاله عن مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم – بعيـــدًا عن الإسهام فى هذه الحركة؛ إذ كان يُدَرِّس – منذ عام ١٩٤٤ـــ فى معهد التمثيل ، وكان كتابه الرابع "فى الأدب والنقد " ١٩٤٩صورة من محاضراته فيه ، وقد طرح فيه بعض التصورات النقدية المستمدة من النقد الأوروبي.

ورغم أن لويس عوض هو ممثل التيار الماركسى الأولى (١٩٤٦ – ١٩٥١) فـــليس ثمـــة سبيل إلى القطع – فى حدود النصوص والمادة المتاحة – أنه الممثل الوحيـــد لذلـــك الـــتيار فى هـــذه الانـــتقالة[٨]. وقد ارتبطت كتابات لويس عوض (١٩٤٦ – ١٩٥٤) بتـــناول أعمال أو ظواهر أدبية تنتمى للأدب الانجليزى، ولا يستثنى من هذا سوى مقدمة ترجمته لنص "فن الشعر" لهوراس. ولعل هذا ما يفسر – إلى حد كبيرـــ ضآلة تأثيرات لويس عوض فى الإطار الأوسع للمؤسسة النقدية (١٩٤٥–١٩٥٣)، حيث أخذت تلك التأثيرات تتبدى، بوضوح، فى الانتقالة الثانية.

وتـــتحدد الانتقالة الثانية بعامى ١٩٥٣ /١٩٥٤، وترتبط بعدد من المتغيرات الـــتى أســـهمت فى تشكيلها؛ فمن المعركة بين جيل طه حسين والعقاد من ناحية، وجيـــل مـــندور ولويـــس عـــوض من ناحية أخرى. وبروز جيل جديد من النقاد الاجـــتماعيين ،وتحول كثير من نقاد الأدب إلى مجال النقد المسرحى نتيجة اهتمام الســـلطة الجديـــدة بالمســـرح بداية من النصف الثانى من الخمسينيات، إلى بدايات ارتـــباط نقـــاد المســـرح بالتعامل "الجاد" مع نماذج التأليف المحلى. وتتبدى أهمية المـــتغير الأخير فى سعى هؤلاء النقاد إلى صياغة مفاهيم نقدية موسعة؛ بمعنى أن الناقد لم يعد يكتفى – فى كثير من الأحيان – بطرح تصوره عن مهمة المسرح أو الأدب فقـــط، بل أصبح عليه أن يكشف موقفه من الكاتب والجمهور، بل والسلطة أيضـــا. وليـــس ذلـــك التوسيع فى المفاهيم النقدية إلا نتاجا واضحا لبدايات تحول المســـرح فى المجـــتمع المصـــرى إلى مؤسســـة اجـــتماعية فعالة. وأصبح الناقد المســـرحى المصـــرى موضـــوعًا على أول الطريق نحو صياغة تصورات نقدية مصـــرية /عـــربية ؛بمعنى أنها نتاج مباشر لتعامله مع نماذج التأليف المحلى من ناحيـــة، ولأنهـــا – فى جـــانب من جوانبها – محاولة للاستجابة لتطورات الواقع

الاجــتماعى مــن ناحيــة ثانية .... ولقد كان ثمة عامل آخر يدفع إلى توسيع المفــاهيم النقدية المطروحة يتمثل فى حدوث عدد من المعارك /المجادلات النقدية التى بدأت بمعركة ١٩٥٤بين العالم وأنيس ومَنْ انحاز إلى تأكيد المهمة الاجتماعية للأدب، من ناحية، وبين طه حسين والعقاد من ناحية ثانية، ثم معركة رشاد رشدى ومحمــد مندور ١٩٦١حول مهمة الأدب الاجتماعية، وكذا المجادلات المختلفة بين الــنقاد حــول تفسير العروض المسرحية، وإن كانت هذه المجادلات قد اشتدت منذ ١٩٦٣ /١٩٦٤.ورغــم ما تبدى فيها من سلبيات[٩] فإنها قد منحت الفرصة لكثير مــن الــنقاد لتوضــيح المفــاهيم الــنقدية التى ينطلقون منها ،وهذا ما انعكس فى اجــتهادات نقدية مختلفة تناول أصحابها – أحيانا وفى مقالات متناثرة – العناصر المســهمة فى تشكيل* الظاهرة المسرحية (النص – العرض – الكاتب – المتلقى – الناقد – السلطة).

ولقــد كان مندور أبرز نقاد التيار الوضعى – فى هذه المرحلة – سعيا إلى بلورة صيغ نقدية تؤطر المهام الاجتماعية للمسرح، ولا تمثل اجتهادات الوضعيين الآخرين – مثل عبد القادر القط – سوى اجتهادات قليلة تتجاوب مع صيغ مندور . أمــا العــالم وأنيــس ممــثلا التيار شبه الماركسى – فى هذه الانتقالة – فقد كان اهــتمامهما بالمسرح فى مقالات "فى الثقافة المصرية " ضئيلا جدا؛تمثل فى مقالة العــالم عن مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم، وحديث أنيس "العابر" فى مقاله "مــن أجــل أدب واقعى" عن مسرحية الحكيم "براكسا".ولكنهما طرحا فى مقالات الكــتاب، ثــم فى مقالات تالية – للعالم خاصة[١٠] مفاهيمهما عن الأدب من حيث علاقــته بالواقع الاجتماعى، وعن الثقافة من حيث طبيعتها ووظيفتها الاجتماعية، وهذه هى المفاهيم التى كان العالم ينطلق منها فى نقده المسرحى(١٩٦٤– ١٩٦٧).

وتتبدى الانتقالة الثالثة فى خطاب هؤلاء النقاد مرتبطة بمرحلة التحول نحو الاشتراكية فى المجتمع المصرى مع بداية الستينيات؛ إذ طرح بعضهم صيغا نقدية جديدة تواكب – فى بعض جوانبها – تلك المرحلة. وإذا كانت هذه الصيغ – سواء عــند الوضعيين أو عند أشباه الماركسيين – تستند، صراحة، إلى الاشتراكية، فإن هــذا يشير إلى التجاوب المباشر بين المؤسسة النقدية – ممثلة هنا فى نقاد الاتجاه

الاجـتماعى - وبين توجهات السلطة. وهذا التجاوب هو الذى يفسر تحول صيغتى الاشـتراكية لدى الوضعيين، والواقعية الاشتراكية لدى أشباه الماركسيين إلى صيغ أكـثر قـدرة على التعبير عن الالتزام، من منظور السلطة ومن منظور المؤسسة الـنقدية أيضـا مما حول هاتين الصيغتين - فى الممارسة النقدية والإبداعية على السواء - إلى صيغتين ملزمتين للناقد والكاتب كليهما. وهذا الإلزام الذى حظيت به هاتـان الصيغتان هو الذى يفسر - فى كثير من الأحيان - احتداد الخلافات النقدية حـول بعض المسرحيات أو العروض التى أُشْتَمَّ منها إدانة السلطة؛ مثل الفرافير والفتى مهران.

ولا يختلف الطرح الذى قدمه لويس عوض عن مهمة الأدب / المسرح فى مقالاتـه عن " الاشتراكية والأدب " ١٩٦٢[١١] فى كونه - فى ظاهره - استجابة للتحول نحو الاشتراكية فى المجتمع المصرى[١٢].

مـن الواضـح - إذن - أن نقاد هذا الاتجاه قد طرحوا صيغا مختلفة حول مهـام المسرح الاجتماعية هى: المسرح تمثيل للمجتمع (البارودى)،الأدب الهادف والأدب الملـتزم ، والمسـرح الهادف (مندور)، والمسرح انعكاس للمجتمع (لويس عـوض /العـالم وأنيس)ثم الاشتراكية فى المسرح (النقاش) والواقعية الاشتراكية (كمال عيد)، ثم الاشتراكية الإنسانية (لويس عوض).

وقـد انعكست معظم هذه الصيغ على تصورات هؤلاء النقاد حول التأصيل والتجريب.

ولكن منتجى هذا الخطاب قد طرحوا أيضا صيغًا غير اجتماعية تحدد مهمة المسـرح ،وهذا ما يتبدى فى صيغ التطهير (مندور ولويس عوض)، ادخار الطاقة (مندور)، ثم التعبير عن النفس (طليمات).

ويكشـف تحليل هذه الصيغ المختلفة عن كيفيات إدراك منتجى هذا الخطاب المهام الاجتماعية المختلفة التى يقوم بها المسرح .

(٢)

◈ التيار الوضعى فى انتقالته الأولى: البارودى وصيغة المسرح تمثيل للمجتمع :

كـــان البارودى من أسبق الوضعيين – فى هذه الانتقالة – إلى طرح صيغة تحدد المهمة الاجتماعية للمسرح وكانت هذه الصيغة التى طرحها – بداية من عام ١٩٤٨ـ أشــمل مما طرحه زكى طليمات أو مندور أو غيرهما من الوضعيين فى هــذه الانتقالة. وإذا كانت هذه الصيغة قد تواترت لدى البارودى فى مقالات مختلفة حتى ١٩٥٣ – مما يشير إلى تأصلها لديه – فإنه طرحها، للمرة الأولى، فى مقالين يحمــلان عــنوان "فــن المســرح"، قــدم فى جــزء منهما سماه "المسرح وقيمته الاجــتماعية"[١٣] فهمه لتلك المهمة. وبذا يشير العنوان الفرعى، ابتداء، إلى القصد المباشـــر لمنـــتج الخطاب وبينما وردت الصيغة فى الفقرة الأولى مباشرة،من ذلك الجــزء، فــإن موضعها فى علاقته ببنية الجزء يشير إلى أن هذا الجزء كله شرح لهـــا. وليســت هذه العلامات (العنوان الفرعى وتقديم الصيغة منذ الجملة الأولى) ســوى علامات دالة على وعى منتج الخطاب بما يحاوله من إرساء فهم ربما كان مغايــرا لما كان سائدا. ويحدد البارودى صيغته بأن [الفن المسرحى فن اجتماعى الغايـــة والوســـيلة معـــا فهو بواسطة مجتمع مصغر فوق المسرح يصور للمجتمع الكـــبير فى الحيـــاة: نزواته ونزعاته وميوله تصويرا يبرز له عيوبها ويحضه على إصلاحها][١٤] وتبدو صيغة البارودى – بما فيها من شمولية – شبيهة بتلك الصيغة الـــتى طـــرحها جورفيتش – بعد البارودى بسنوات – والتى ترى أن [المسرح هو مجـــتمع أو مجموعـــة تنظر إلى ذاتها فى مرايا متعددة ،وتنعكس الصور ،حينئذ ، جاعـــلة الـــناس يهـــتمون والمشاهدين "......."يصلون إلى ذات القرار مع حلول مـــتعددة][١٥]. وإذا كـــانت هذه الصيغة قد شُرحت – بتفصيل فيما بعد – عند جان دوفيـــنيو[١٦] فإن السياق الذى قدم فيه جورفيتش صيغته إنما كان يهدف إلى إبراز مـــناحى التشابه والاختلاف بين المسرح والحياة الاجتماعية، ولعل السياق الاشمل لصيغة جورفيتش هو الذى يفسر اختلاف منحاه عن منحى البارودى[١٧].

وإذا كانت صيغة البارودى قد سعت إلى تأسيس المهمة الاجتماعية للمسرح علـى طبيعـته التمثيـلية لمجتمع ما ،فإن هذه الصيغة – بذلك – قد التفتت إلى العنصـر الاجتماعى الذى يتجلى فى كافة التأويلات الاجتماعية لفعالية المسرح فى المجـتمع. ومع هذا فثمة عناصر مختلفة فى صيغة البارودى تضعف من فاعليتها؛ بداية من جعله المسرح – بتمثيله المجتمع – قادراً على الكشف فقط عن السلبيات، وانـتهاء بعـدم قدرة خطاب البارودى على تأسيس صيغته تأسيسا استدلاليا مقنعا، يتـبدى فى آليـة الـتعميم التى تفضى – بدورها إلى التسطيح؛ فالبارودى إذ يؤكد عمق علاقة المسرح بالمجتمع، فإنه يجعل المسرح يفوق الفنون الأخرى فى القدرة على معالجة مشكلات المجتمع، ويشرح ذلك قائلا [وأما المسرح فإنه بطبيعته يقوم عـلى تمـثيل "الفعـل ورد الفعل "فى صورة تتفق مع مجتمع إنسانى، بمعنى أن أشـخاص الرواية يجسمون المشكلات بشتى نواحيها تجسيما لا يلزم معه شرح أو إسهاب][١٨]. فإذا كان البارودى يربط – بطريقة غير مباشرة – بين طبيعة المسرح من حيث تصويره لصراع ما، وبين مهمته الاجتماعية، ويكاد يسبق النقاد الآخرين فى هـذه الانتقالة – وضعين كانوا أم ماركسين أوليين – فإن بقية عباراته فى تلك الفقرة تسطيح للفهم المطروح نتيجة تأسيسه على تعميم واضح. ولعل تلك العناصر أن تكون قد أسهمت فى نقض خطاب البارودى من داخله.

ولقـد رتـب الـبارودى عـلى صيغته مقولة تدعو إلى ضرورة أن توثق المسـرحيات صلتها بمجتمعها دون أن يفصل بين مهمة المسرح الاجتماعية – كما رآهـا – وبيـن الدعوة إلى ضرورة تحقق الصياغة الجمالية إذ [تكاد تكون الصلة الوثيقـة بيـن المجـتمع والمسـرح أهم "الالتزامات الواجب مراعاتها فى التأليف المسـرحى لضمان نجاحه .وصحيح أن نجاح أو إخفاق المسرحيات يرجع — إلى حـد كـبير— إلى براعة المؤلف ؛لأن الصور المسرحية النهائية لها تطور داخلى خـاص خاضع له. ولكن الشيئ الذى لا جدال فيه أن هذا التطور ذاته يتأثر وينفعل ويـتفاعل مـع التغيرات العامة التى تطرأ على المجتمع][١٩]. ولا تكاد هذه المقولة تختلف -فى منحاها العام- عما حاوله مندور – فى الانتقالة ذاتها[٢٠] – من تأسيس المهمة الاجتماعية للمسرح والتى يخصصها بأنه [محرك لإرادة الشعوب][٢١] على

أســاس جمالى يتمثل فى ضرورة إجادة الكاتب التصوير والوصف اللذين يؤثران فى المتــلقى ؛ممــا يشــير إلى أن الصياغة الجمالية هى الوسيلة التى يستند إليها المسرح لتحقيق مهمته الاجتماعية(٢٢).

وإذا كان مندور لم يقدم أمثلة ملموسة تكشف عن كيفية كون الجمالى سبيلا لــتحقيق المهمــة الاجتماعية للأدب / المسرح، فإنه هو والبارودى قد أسسا لتيار الوضعيين تلك المقولة الأساسية، وإن كانت كثير من آلياتهما النقدية قد كشفت عن أن القــار فى البــنية العميقــة لخطابهمــا تصــور مناقض لذلك التصور المباشر المطروح لديهما، وهذا ما سيتبدى – بوضوح – فى فقرات تالية.

(٢/٢)

حــرص البارودى على تمحيص صيغته وقد أداه ذلك إلى أن يتناول كثيرا مــن الجوانــب الــتى لم يتح لزكى طليمات ، أو لمندور فى هذه الانتقالة تناولها؛ فالبارودى لا ينكر أن علاقة المسرح بالمجتمع قد تجعله تابعا أو خاضعا له، ولكنه يؤكــد أن المســرح – رغم تلك القيود التى تخضعه [للجماهير التى كثيرًا ما تثور على كل إصلاح](٢٣) يعد مع هذا [قوة إصلاحية]،ويتحول هذا الوصف الموجز إلى عنصــر دال فى صيغة البارودى تؤدى فعاليته – فى بنية صيغة البارودى – إلى اهــتمام الــبارودى ببسطه على نحو يبين عن دلالته إذ [على الرغم من أن كل فن مقيــد بقيود مختلفة بالمجتمع إلى حد ما ، فليس هناك فن يمكن أن يخلص من أكبر عــدد مــن القيــود مثل المسرح لسبب بسيط جدا هو أن فى أوضاعه من المرونة والجاذبية ما يهيئ للمؤلف المسرحى البارع الفرصة لبث آرائه بسهولة.ومهما تكن مخالفة لعقائد المجتمع، فكثيرا ما يستطيع بالإفصاح والإيضاح والإلحاح أن يتغلب فى الــنهاية. إذن فحرية المسرحى ليست منعدمة كما أنها ليست مطلقة فلا مفر من أن يعمل فى حدود ممكنات الفن ومزاج المجتمع ولكن البراعة فى الملاءمة بينهما. ومهمــته فى غاية الدقة والمشقة .فليس أغنى للمجتمع من المسرحيات ذات الآراء الإصــلاحية ،ولكن بشرط أن تتصل به اتصالا ناعما رقيقا وتفتح له الطريق سهلاً ممهدا وتنيره له إلى حيث تهدف فى رضى وطمأنينة] (٢٤).

فـإذا مـا تغاضى دارس الخطاب عن تعبيرات البارودى الإنشائية – مثل وصـفه لأوضـاع المسـرح ب"المـرونة والجاذبيـة أو تطلبه أن تتصل الآراء الإصـلاحية بالمجـتمع "اتصـالا ناعمـا ليـنا رقيقا" – فإن مقولته "المسرح قوة إصـلاحية" إنمـا تدلـل على فاعلية المسرح الاجتماعية التعليمية، لدى البارودى، فاعـلية تـتجاوب مع ما دل عليه خطابه –من قبل – من فهم تعليمى لتلك المهمة الاجـتماعية.ويتجاوب هذان المظهران – من ناحية – مع ما يراه البارودى من أن سـبيل تحقيق المسرح مهمته الاجتماعية يتمثل فى أن يبث المؤلف آراءه مستخدما "الإفصـاح والإلحـاح والإيضـاح"، فيكشـف هذا المظهر عن أن المسرح، لدى الـبارودى، يـنقل أفكارا. ويتجاوب هذا المظهر –من ناحية ثانية – مع ما ارتآه مندور من إمكانية استخدام شخصية "حامل الرأى" لنقل أفكار المؤلف[٢٥].

وهذه المظاهر الثلاثة تشير إلى أن خطاب البارودى يقدم – فى بنيته العميقة – فهما تعليميا لكيفية تحقيق المسرح مهمته الاجتماعية ؛فهما تتحقق به تلك المهمة عـن طـريق تقديـم "الفكـرة"صـريحة أو مصـاغة عـلى ألسنة الشخصيات المسـرحية.صـحيح أن مـندور قد ربط بين تقديم الفكرة" على ألسنة الشخصيات المسـرحية وبين ضرورة مراعاة السياق الجمالى للنص، أو تاريخية النوع الأدبى أحيانـا[٢٥]، لكـن مـن الصـحيح أيضا أن هذا الفهم التعليمى قد ولَّد آليات نقدية تسـتجيب له، وتثبته – من ثم – فى ذلك الخطاب ببنيتيه السطحية والعميقة فكانت تلك الآليات مجسدة لما فى البنية العميقة خاصة.

لقـد بـدا أن البارودى فى تحليله لعلاقة المسرح بالمجتمع – فى النصوص الـتى توقفـنا عـندها – قد أوشك أن يقارب، أحيانا بعض آفاق التنظير؛من حيث قدرتـه عـلى تقديم فهم شبه جدلى لمهمة المسرح الاجتماعية إذ لم يتوقف – فى تحـليله – عند بعد واحد فقط ،ولم يقتصر على رؤية الجوانب الإيجابية فى علاقة المسـرح بالمجـتمع، ولكـنه أدرك ما قد يبدو أنه سلبيات ناتجة عن هذه العلاقة، وحـاول أن يكشـف – جدليـا – عـن أن تلك السلبيات إنما هى – فى الواقع – إيجابيـات، ولكـن ما فى خطابه من بروز آلية التعميم – التى تفضى بدورها إلى التسطيح – يعوق اكتمال هذا التنظير .

(٢/٣)

تلاقـت بعض اجتهادات زكى طليمات – التالية لطرح البارودى صيغته مع بعـض جوانـب صيغة البارودى؛ فرغم ما يبدو من صعوبة إدراج بعض كتابات طليمات، فى هذه الانتقالة، فى إطار النقد الاجتماعى(٢٧) فإن طليمات قد حدد مهمة المسرح الاجتماعية تحديدا مباشرا فى تقريره أن [رسالة الأدب لابد أن تكون أولا وأخيرا لمعالجة ما يشغل أذهان الناس تبعا لمشكلات حياتهم.ولتناول ما يعنيهم فى كفـاهم مـع العناصـر التى تحيط بهم. ابتغاء تيسير أسباب الحياة الاجتماعية فى ناحيـتها الإيجابيـة، ومعاونـة الشعوب على التقدم والارتقاء](٢٨). وبذا فإن تحديد طـليمات هـذا – بتركيزه على مهمة المسرح فى علاقتها بالجوانب الإيجابية فى المجـتمع – يوشك أن يكون – على مستوى تشكيل خطاب الوضعيين – استكمالا لصيغة البارودى.

وإذا كـان طليمات قد التقى مع البارودى فى رفض الرومانسية من منظور أنهـا بتركيزها على الذات لم تستطع أن تبدع مسرحا(٢٩) فإن طليمات قد جعل – فى بعـض نتاجاته – مهمة المسرح اجتماعية، سياسية، تعليمية، فى آن واحد، عن طـريق الربط بين المسرح المصرى والواقع المصرى فى بداية الخمسينيات حيث دعـا جهـارا إلى أن [يسخر المسرح المصرى قواه لتغذية الوعى القومى ومساندة عقيدة النضال ، وذلك بتذكير الناس بما يجب أن يذكروه، وبتبصيرهم بما يجب أن يكون ماثلا فى أذهانهم](٣٠). ورغم تقاطع خطاب طليمات مع بعض خطابات النقد الرومانسى الفرنسى التى رأت أن مهمة المسرح هى تصوير الملامح العامة للأمة، وتجسيد الروح الوطنية ، وأن المسرح الذى يحقق هذه المهمة يصبح مسرحا قوميا بـالفعل(٣١) – فإن غلبة الخطاب السياسى المباشر على خطاب طليمات النقدى قد أعاقت تأسيس ثانيهما تأسيسا حقيقيا(٣٢).

(٢/٤)

إذا كان تأثير ثورة يوليو ١٩٥٢ قد أثمر تحولات ملحوظة فى خطابات النقد المصرى تبدى فى معركة ١٩٥٤حول وظيفة الأدب مما برز بوضوح فى الانتقالة

الـثانية مـن انـتقالات الاتجاه الاجتماعى فى النقد المصرى - فإن خطاب النقد المســرحى عـند الـتيار الوضعى قد تبدت فيه أصداء مبكرة لتلك التحولات التى سـبقت معركة ١٩٥٤. وربما بدأت هذه التحولات فى النقد المسرحى قبل أن تبدأ فى نقد الأنواع الأدبية الأخرى(٣٣). ولقد أعاد البارودى تقديم صيغته الأساسية عن مهمة المسرح الاجتماعية، وإن كان ذلك قد اقترن بسياق اجتماعى مختلف ؛إذ أخذ الـناقد يستشـعر تطابقـه مع السلطة الجديدة، نتيجة اقتراب تصوراته القديمة من الدعـوات التى كانت السلطة تنادى بها. ولهذا استشعر البارودى القوة فى مطالبته المؤلفيـن المسرحيين بالتفاعل مع الشعب مؤكدا [أن معظم مؤلفينا لم يبرهنوا فيما مضـى على ما يؤكد تعمقهم فى معرفة متطلبات الفن المسرحى واستثمار طبيعته فى أداء وظيفـته مع أن هذه أبجديات لا غنى عن معرفتها](٣٤)، ولذا أصبح التأكيد الضـمنى عـلى جماليـة المسرح هو المسلك الأساسى للبارودى نحو إعادة طرح صـيغته عـن مهمـة المسرح الاجتماعية. وإذا كان البارودى قد كرر رفضه أن تـتحقق تلك الدعوة بالدعوة المباشرة من على منبر المسرح أو بالوعظ، ملتقيا فى هـذا مع مندور، فإنه أكد أن المسرح يحقق مهمته الاجتماعية [بالإيحاء الفنى](٣٥)، ثـم قارن مقارنة مجدية بين ديكارت وموليير ليثبت فاعلية موليير فى تحقيق مهمة الـنقد الاجتماعى؛ فموليير، بتفاعله مع المجتمع واقتداره على الصياغة الجمالية،قد أخـذ يصور شخصيات من طوائف المسيطرين على الحكم - من أغنياء ومترفين وسـيدات صـالونات فيمـا يحـدد البارودى - ليبرز جوانب النفاق والادعاء فى سـلوكياتهم دون أن يقصد إلى مجرد الإضحاك .بينما كان ديكارت - رغم آرائه العقلانيـة - حريصـا عـلى ترضـية رجال الدين ، وكثيرا ما كان - كما يقول الـبارودى - يؤثـر حبس أفكاره التى يتوجس من معارضتهم لها .ويرد البارودى قـدرة موليير على تحقيق النقد الاجتماعى ،بواسطة كوميدياته ،إلى فعالية المسرح الاجتماعية القائمـة على تمثيله للمجتمع(٣٦)..... ويلتقى البارودى، فى هذا، مع مـندور فى القـدرة عـلى الـتماس أن الكوميديـا أقـدر على تحقيق مهمة النقد الاجتماعى، وإن كان البارودى أقدر كثيرا على تحليل تلك المهمة وشرحها بأمثلة مختلفة(٣٧). بينما لم يتبد لدى هؤلاء النقاد ان ثمة مهمة أو مهام اجتماعية يمكن أن تقـوم بها التراجيديا، وليس ثمة استثناء واحد يمكن أن يسجله دارس هذا الخطاب

ســوى مرة واحدة أشار فيها البارودى إلى أن التراجيديا يمكن أن تكون ذات هدف اجــتماعى، رغــم ان طبيعتها – فيما يقرر البارودى نفسه – تأبى ذلك(٣٨) ...... ولعل هذا يشير إلى أن خطاب هؤلاء النقاد فى هذه الانتقالة – وربما فى الانتقالات الــتالية أيضا – كان ينحو إلى الربط المباشر بين الكوميديا والمجتمع وبذلك حاول أن يلتمس المهام الاجتماعية المختلفة التى يمكن أن تقوم بها الكوميديا خاصة .بينما لــم يســتطع اكتشــاف إن كــانت التراجيديا قد أدت – أو يمكن أن تؤدى – مهام اجــتماعية. وقــرن هذا الخطاب ببعض خطابات النقد الأوربى المعاصرة له – أو المــتقدمة عليه زمنيا – يشير إلى أن التراجيديا تؤدى أيضا مهام اجتماعية مختلفة يتمثل بعضها فى التأكيد على القيم الاجتماعية ، أو تصوير المجتمع تصويرا يجعله يــتعرف أزماتــه، أو تقديم صورة للرؤى المتغيرة حول أهمية القوى الاجتماعية والفيــزيقية (٣٩). وإذا كانت هذه المهام لا يتم الكشف عنها إلا بواسطة تحليل نقدى يســتند إلى مفــاهيم وإجراءات نقدية تتمكن من تلمس العلاقات غير المباشرة بين الــتراجيديا والمجتمع – فمن الواضح أن افتقاد نقاد التيار الوضعى المصرى إلى تــلك المفــاهيم والإجراءات هو الذى لم يمكنهم من إدراك المهام الاجتماعية التى يمكن أن تقوم بها التراجيديا.

ولقــد انعكس التحول فى الانتقالة الأولى حين كرر البارودى صيغته النقدية وقــرن بها مجموعة من الإضافات الدالة التى قدمها فى سياق التفريق بين المسرح ووســائل التعــبير الأخرى من حيث الفاعلية الاجتماعية؛ إذ يقرر [أن هناك فارقا ملموســا بيــن الفن المسرحى وبين سائر وسائل التعبير من حيث الإبانة والكشف والتفســير والإيضاح .ويتمثل هذا الفارق فى أن المؤلف المسرحى يمتاز عن غيره مــن المفكــرين بالقدرة على التضخيم الذى لا يصل إلى حد المبالغة ، كما يمتاز بــالقدرة عــلى مخاطبة الجماهير مخاطبة تحليلية. ولاشك فى أن التحليل أفعل فى الــنفوس من التوجيه السافر، والمسرح وإن لم يكن فى الأصل مجالا لبث الدعوات والأفكــار المباشرة بين الجموع غير أنه بطبيعته فن اجتماعى الغاية والأداة معا. فهــو بواسطة مجتمع مصغر فوق خشبة المسرح يصور للمجتمع الكبير فى الحياة نــزواته ونــزعاته وميوله وآلامه تصويرا مجسما بحيث يبرز له العيوب ويحضه

عــلى إصـــلاحها، وهو بواسطة الشخصيات المسرحية يتناول المشكلات من كافة نواحيها تناولا مجسما كذلك بحيث تستتر فكرة المؤلف خلف هذه الشخصيات. وهو بواســطة الحــوار يوضـــح الاتجاهات المختلفة فى الموضوع الواحد لأنه يعرض الفكــرة ثــم يقرنها بأضدادها وأشباهها حتى يتسنى للمشاهدين بالمقارنة أن يتبينوا أوجــه الضـــعف أو القــوة فيها. وكم من أفكار كانت بحكم العرف وغيره عقائد راسخة ثم تناولها المسرح فاستطاع أن يبين ما فيها من سخف بفضل الحوار الذى يواجه الذهن باحتمالات تهز رواسبه وتستبقى ما يؤيد البرهان فقط](٤٠).

ويبين هذا النص الطويل الدال أن الإضافات التى يقدمها البارودى تتمثل فى مجموعة من الجمل الشارحة والمفسرة لفحوى الخطاب . وباستثناء بعض تعميمات البارودى غير الدقيقة – مثل تفريقه بين المسرح ووسائل التعبير الأخرى " ويتمثل الفـــارق....... تحـــليله "حيث لا يختص ذلك بالمسرح وحده بل ينطبق أيضا على الـــرواية فى صيغتها التقليدية، وباستثناء جملة "وهو بواسطة مجتمع ... مجسما " والـــتى تعد تكرارا واضحا لما قدمه البارودى من قبل – باستثناء هذه وتلك يكشف الـــنص عـــن أن بقيـــة الجمل الشارحة تؤدى دورا فى الإبانة عن أن البارودى قد أصـــبح أكـــثر اقـــتدارا على تحقيق الربط بين مهمة المسرح الاجتماعية وبعض عناصــــر الصـــياغة الجماليـــة للـــنص المسرحى: الشخصيات، ثم الحوار بصفة خاصـــة.ولعل تركيز البارودى الواضح على فاعلية الحوار فى تحقيق تلك المهمة يشـــير إلى أن ثمـــة تحـــولا فى تأسيس خطاب النقد الاجتماعى يتمثل فى إدراك خصوصية أداة الحوار فى المسرح.

(٢/٥)

إن محاولة ناقد التيار الوضعى ،بعد يوليو ١٩٥٢مباشرة، إبراز الدعوة إلى قيـــام المسرح بمهمته الاجتماعية قد انعكست على علاقة ذلك الناقد بمسرح ما قبل ١٩٥٢.فقد كان على ذلك الناقد ان يواجه السؤال :هل أدى المسرح المصرى، قبل ١٩٥٢مهمـــته الاجـــتماعية ؟. وقد أدت محاولة الإجابة عن هذا السؤال إلى طرح بعـــض الـــنقاد تصوراتهم حول المهام الاجتماعية المختلفة المسرح، وللتدليل على

ذلك قام هؤلاء النقاد بتقديم شواهد مختلفة من تاريخ المسرح الأوربى - بطبيعة الحال - تشير إلى الإمكانات المختلفة التى يمتلكها المسرح وتمكنه من أداء مهامه الاجتماعية. ويكشف تأمل ما طرحه بعضهم - البارودى وطليمات تحديدا - عن إدراكهم كثيرا من العوائق التى حالت بين المسرح المصرى وأدائه مهامه الاجتماعية قبل ١٩٥٢، ويكاد ذلك الإدراك أن يقترب من تصور مؤسسية المسرح دون أن يصوغ أصحابه هذا التصور صياغة مكتملة[٤١]. ويدل هذا الإدراك على امتلاك هؤلاء النقاد حسا اجتماعيا - على درجة واضحة من العمق - يؤكد تأصل الفهم الاجتماعى لديهم. ولعل تكرار البارودى تقديم صيغته عن المهام الاجتماعية للمسرح - فى هذا السياق الجديد - يشير إلى الإمكانات المختلفة التى تحملها صيغة البارودى - بصفة خاصة - والتى تتيح لها أن تستجيب للوضع الاجتماعى الجديد. ولكن من الواضح أن صيغة البارودى - ومصاحباتها النقدية من عناصر جزئية وآليات نقدية - تكشف علاقاتها عن سلبيات متعددة عاقت البارودى عن تأصيل خطاب نقدى فعال؛ فحين أخذ البارودى يعيد آراءه حول المهمة الاجتماعية للمسرح عاودت العناصر السلبية فى خطابه الظهور، فتبدى عنصرا الإنشائية والتعميم[٤٢] المتكرران فى كثير من نصوصه. وإذا كان البارودى قد حاول أن يكشف عن جانب جديد من جوانب صيغته يتمثل فى أن المسرح [يكاد ينفرد من بين سائر الفنون بقدرته على خلق الوعى الفردى والجماعى][٤٣]- فإنه - وبعد أن قدم أمثلة مختلفة، مختصرة من تاريخ المسرح الأوربى - قد قدم - فيما يشبه التفسير لتصوره ذاك - ما يشير إلى إدراكه أن تحقق هذه المهمة يتطلب من الكُتّاب الفطنة إلى [أسرار وظيفة المسرح][٤٤].

وإذا كان "خلق الوعى" قد أصبح عنصراً جديداً فى بنية صيغة البارودى، فإن هذا العنصر قد أكمل تلك الصيغة فلم تعد مهمة المسرح الاجتماعية قاصرة على كشفه السلبيات المختلفة فى المجتمع، بل أصبحت تضم جانباً بنائياً "إيجابياً".

وهذا العنصر الجديد قد قاد البارودى إلى إدراك أن عدم قدرة المسرح المصرى - قبل ١٩٥٢ - على القيام بمهمة "خلق الوعى" يرجع إلى عدم تأصل المسرح فى المجتمع المصرى[٤٥]. وبينما اقترب البارودى من إدراك مؤسسية المسرح فإنه قد أخذ يفسرها على أساس " اللون الاقتصادى" أو "طريقة الارتزاق"

إذ إن [الطـريقة الـتى يرتزق بها مجتمع ما تكسب ذلك المجتمع أسلوبا خاصا فى الحيـاة وتكـون أخلاقياته وعواطفه ومثالياته تكوينا مناسبا مع هذا الأسلوب](٤٦).
وعـلى أسـاس هـذا الفهـم حاول البارودى أن يبين العلاقة بين التغير فى مهمة المسـرح والتغير فى المجتمع ككل ،وقدم بعض الأمثلة الدالة على ذلك من تاريخ المسرح الأوروبى، يكشف تحليلها عن أن هذه العلاقة تتجلى - لدى البارودى، فى المضمون، أساسا، ونادرا ما تتجلى فى الشكل(٤٧).

وإذا كـانت مقولة "خلق الوعى"تمثل عنصرا جديدا فى صيغة البارودى فإن الآليـة النقدية التى استخدمها البارودى لتحقيق مقولته تكشف عن الفعالية الحقيقية لهـا ولصيغة البارودى فى مجموعها.إذ يتبدى أن البارودى قد استخدم آلية صياغة "الفكـرة" صـياغة موجـزة، ثم الاستشهاد على تحققها بتقديم جملة أو جملتين من حـوار شخصـية من إحدى المسرحيات - التى يرى البارودى أنها قد حققت هذه المهمة الاجتماعية أو تلك - ونسبة هذا القول المقتبس إلى الشخصية أو إلى الكاتب ،بمـا يجعل قول الشخصية الجزئى "تعبيرا " عن فكرة الكاتب ، وكشفا - من ثم - عن واحدة من مهام المسرح الاجتماعية.وتتحقق تلك الآلية بانتزاع الجملة الحوارية أو العـبارات مـن سـياقها النصى - صحيح أن ذلك السياق ليس غائبا تماما عن الـبارودى وغيره من الاجتماعيين، لكن المشكل أن هذا السياق يتحول إلى فكرة؛ مجرد فكرة - وتُتجاهل علاقاتها المتعددة بالسياقات النصية والاجتماعية المتداخلة، لتـتحول إلى "شـاهد دال"يماثل شواهد الناقد واللغوى والبلاغى العربى القديم الذى كـان يحتج - فى معظم الأحيان - بالبيت الشعرى أو بالجملة وحدها منزوعة من سياقها. وتتكشف تلك الآلية لدى البارودى فى نصوص دالة من قبيل قوله [قام الفن التمثيلى الحديث على بث الوعى فى الأفراد والجموع ليدرك الجنس البشرى مزاياه الـتى تجعل من الإنسان إنسانا. ويتجلى هذا فى رواية "الإنسان والإنسان الأعلى " حيـث يتسـاءل البطل: ما الذى صنع ذهنى ؟وما هى مكوناته؟ إن ما يميزنى عن الحيوان إننى لا أعمل لحاجتى إلى العمل بل أعمل كذلك لحاجتى إلى أن أعرف ما أعمل. وإلا فإن الجهود التى أستهلكها تستهلكنى وكأنما أقتل نفسى بنفسى.

ـ وقـام الفن التمثيلى أيضا على النفاذ إلى لب المشكلات وكنه الحقيقة التى تخـتفى خلف الغرور والخداع وحب الظهور ليتسنى للإنسان أن يميز بين الخبيث

والطيــب وليجــترئ بعد ذلك على تحدى الأوضاع الزائفة، وإن كانت جد مألوفة وليصل من وراء هذا إلى تقدم الإنسانية. يقول برنارد شو على لسان شخصية من شخصــياته: إن الــتقدم وليد التحدى، فنحن لا نتقدم إلا إذا تحدينا المواضعات التى كنا نحسبها مقدسة وشرعية.

– وقــام الفــن التمثيلى الحديث كذلك على مناوأة الطغيان والاستعباد كيلا يعمــل الإنســان إلا فيما تؤهله له مواهبه من جهة ويعود على المجتمع بالنفع من جهة أخرى. ويبدو هذا فى قول بطل رواية " قيصر وكليوباترا " : إن أشد المآسى إيلاما أن يسخرك أناس أنانيون لأغراض وضيعة تتنافى مع الأغراض التى خلقتها الحياة لك](٤٨).

وليست هذه الآلية سوى آلية متكررة لدى البارودى(٤٩) مما يؤكد تأصلها فى خطابــه الــنقدى. وإن كان من الواضح أن لها تجليات مختلفة عند نقاد آخرين فى الانتقالــتين التاليــتين، مما يؤكد أن تواترها يرتبط بدلالات تتعلق بمجمل توجهات الخطاب النقدى عندهم، وهذا ما سيتبدى فى نهاية هذا الدرس.

وليست الظواهر المختلفة المتبدية فى خطاب علىّ متولى صلاح من ركون إلى آلية المماثلة الحرفية بين الوقائع التاريخية والتشكيل المسرحى لها، ومن تقديم صــياغات إنشــائية ومــن ميــل إلى التعميمات (٥٠) – ليست جميعا إلا عناصر متجاوبة مع آليات البارودى مما يشير إلى صعوبة تأسيس خطاب نقدى فعال حول مهمة المسرح فى هذه الانتقالة .

(٢/٦)

◈ الانــتقالة الــثانية : مــندور وصــيغ "الأدب الهــادف" و "الأدب الملــتزم" و"المسرح الهادف" :

. يمــثل مــندور باجتهاداته النقدية المختلفة الانتقالة الثانية من انتقالات التيار الوضعى ، وهذا ما تبرزه الصيغ الثلاث التى قدمها: الأدب الهادف والأدب الملتزم

والمســـرح الهادف .وإن كانت بعض عناصر هذه الصيغ تلتقى مع ما طرحه عبد القـــادر القط فى الانتقالة ذاتها[٥١]. وإذا كانت صياغة مندور هذه الصيغ ترتكن – أساســا – إلى وعيه بالمهام الاجتماعية المختلفة التى يؤديها المثقف – كاتبا كان أم ناقدا – فإنها تستند – على مستوى تأسيس الخطاب النقدى – إلى التمايز المفهومى الـــذى يقيمه مندور بين المصطلحين المحوريين – من حيث شمولهما فى نقده منذ الخمســـينيات إلى وفاتـــه فى مـــايو ١٩٦٥ – وهمـــا الواقعيـــة النقدية و الواقعية الاشـــتراكية، إذ إن التمايز المفهومى بينهما هو الأساس النظرى الذى يحدد مندور – عـــلى أساســـه – مهمة الأدب/ المسرح من حيث كونه هادفا أو ملتزما. ويمكن رصـــد تحوليـــن لافتين فى صياغة مندور لهذا التمايز؛ يتبدى أولهما فى الصياغة الـــتى قدمهـــا بعد زيارته للاتحاد السوفيتى و رومانيا ١٩٥٦، والتى أوضحها فى كـــتابه " جولـــة فى العـــالم الاشتراكى" وظلت تتردد فى كتاباته بعد ذلك[٥٢]. بينما يتـــبدى ثانيهمـــا فى صـــياغته لمصطلح النقد الأيديولوجى[٥٣] حيث عمل – رغم تكـــراره لكثير من تصوراته الأساسية – على أن يكون داعية إلى صيغة "الالتزام" كما صاغها ، مع حرصه – فى الوقت نفسه – على التأكيد على أن الناقد لايصادر حرية الكاتب.

يؤســـس مندور تمييزه المفهومى بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية عـــلى أســـاس مفهومه هو عن ماهية كل منهما – من حيث علاقتهما بالكاتب فى المقـــام الأول، ومن حيث علاقتهما بالواقع الذى يصورانه فى المقام الثانى ، وعلى أساس تصوره المهمة التى يؤديها الأدب / المسرح فى إطار كل مفهوم منهما.ولم يكـــن مندور يستخدم – فى البداية – تعبير الواقعية النقدية، بل كان يستخدم تعبير الواقعيـــة ليشير به إلى الواقعية النقدية كما يراها إذ هى [نظرة خاصة إلى الحياة. نظرة متشائمة لا تؤمن بالشرف أو المثالية، وترى أن الشر هو الغالب على الحياة. وهى على هذا الوضع مذهب محزن ."...........".وهذه الواقعية تشق الحجب عن حقيقة الحياة ، ولكنها لاتبذل جهدا لتغييرها أو تحطيمها، أو إصلاح فاسدها ، لأنها ليست دعوة بل فن كاشف ، ومجابهة للواقع الدفين مهما يكن مؤلما][٥٤].

وإذا كـــان مصـــطلح الواقعيـــة النقدية قد نشأ – أساسا – فى خطاب النقد الماركســـى ليشير إلى نمط الواقعية التى أنتجها أدباء برجوازيون نقدوا المجتمعات البرجوازية من داخلها(٥٥) مما يشير إلى أن هذا المصطلح – فى نشأته الأولى ، ثم فى دلالته الأساسية – يرتبط بمنظور تاريخى وأيديولوجى هو المنظور الماركسى – فـــإن خطـــاب مـــندور لم يدرك العلاقة بين ذلك المصطلح وذلك المنظور الذى صـــيغ – المصطلح – على أساسه.ولذلك كان توصيف مندور له توصيفا مُسَطّحا لذلـــك المصـــطلح ، لاسيما فيما يتعلق بماهية تلك الواقعية لا بمهمتها. وإذا كانت الواقعيـــة الاشـــتراكية – عـــند مندور – لا تختلف عن الواقعية النقدية فى كونها [تكشـــف عـــن حقيقـــة هذا الواقع](٥٦) فإن اختلافها يتمثل فى أنها [أدب هادف إلى تغـــليب عـــامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته ، "........." "وإنها "وإن كانت تتخذ مضـــمونها مـــن حيـــاة الشعب إلا أن روحها روح متفائلة تؤمن بإيجابية الإنسان وقدرتـــه على أن يأتى بالخير ، وأن يضحى فى سبيله بكل شئ فى غير يأس ولا تشاؤم ولا مرارة مسرفة](٥٧).

ومـــن الواضـــح أن كـــل السمات "الإيجابية " "الخلاقة" التى أسندها خطاب مـــندور إلى تـــلك الواقعية الاشتراكية؛ مثل تغليب الخير، الثقة بالإنسان وقدراته، الـــتفاؤل، الإيمـــان بإيجابية الإنسان – كل هذه السمات – فيما عدا أولها – تنتمى، بالفعل، إلى مفهوم الواقعية الاشتراكية، ولكنها تفقد دلالتها الحقيقية حين يتم تقديمها تقديمـــا قائما على إزاحة المنظور الأيديولوجى القار فى ذلك المفهوم، والذى تتحدد هذه السمات – بمعناها الدقيق فى خطاب النقد الماركسى – على أساسه(٥٨).

إن تلك الإزاحة التى تتجلى فى خطاب مندور حول الواقعية الاشتراكية إنما تـــتجاوب مع تركيزه على أن تلك الواقعية الاشتراكية تعتمد على تصوير "ما يمكن أن يحـــدث" وبذلـــك لا تخرج عن المعقولية(٥٩)، ومن ثم يصبح أدبها [أدبا معقولاً مشـــاكلاً للحياة، وبالتالى صادقاً](٦٠). وليس ذلك الفهم الذى قدمه مندور للواقعية الاشـــتراكية ســـوى فهـــم أخـــلاقى كلاسيكى(٦١) يقوم على إخضاعها لمقولة من المقولات الجوهرية فى خطاب مندور النقدى، وهى مقولة المشاكلة أو مشابهة الفن لواقع الحياة(٦٢)؛ تلك المقولة التى كان مندور يفسرها، دائماً، تفسيراً كلاسيكياً ينزع

إلى فهم المشاكلة بوصفها الملامح الإنسانية الثابتة التى يشترك فيها البشر معظمهم أو كـــلهم، والـــتى تـــتعالى على الزمان والمكان[٦٣]. بينما قدم لوكاتش – فى فترة معاصـــرة لمـــندور – فهما لتلك المشاكلة فى إطار مقولة الممكن الذى يتشكل من الجوانب المجردة والعينية فى حياة الإنسان الاجتماعى، وتكون هذه الجوانب – فى تـــرابطها واختلافها وتناقضها – حقيقة الحياة. ولأن ذلك "الممكن" يجمع بين العام والخـــاص: المشترك، والنسبى الناتج عن مرحلة تاريخية اجتماعية محددة – فإنه يصـــبح [أغنى من الواقع][٦٤]. وإذا كان [الأدب الواقعى يصور – بوصفه انعكاساً أميـــناً لـــلواقع الموضـــوعى – الممكـــنات المجردة والعينية للإنسان فى اتصالها وتناقضـــها الحقيـــقى][٦٥] فـــإن ذلك التصوير يعتمد على أن حقائق الحياة وقواها الموضـــوعية تشـــكل الشـــرط الضرورى للممكن؛ إذ إن تلك الحقائق ذات طبيعة تاريخية اجتماعية، وبذلك يتطلب تصوير الممكن [تصويراً محدداً لإنسان محدد فى علاقات محددة بالعالم الخارجى][٦٦].

ولقـــد أســـس مـــندور على تمييزه بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية صيغه النقدية الثلاث المحددة لمهمة الأدب / المسرح، وهى صيغ: الأدب الهادف، والمســـرح الهـــادف، والأدب الملتزم، وإن كانت الصيغة الأخيرة قد تبدت – على اســـتحياء – فى "جولة فى العالم الاشتراكى" ثم عادت للظهور – بقوة – فى "منهج الـــنقد الأيديولـــوجى". وفى محاولـــة مندور بلورة صيغة "الأدب الهادف" ارتكن – أساســـاً – إلى آليـــة الـــتوفيق[٦٧] الـــتى استخدمها للجمع بين بعض ما تدعو إليه الوجودية وبعض ما تدعو إليه الاشتراكية. ولقد حدد مندور ما يأخذه من الوجودية بأنه دعوتها [إلى التحرر من القيم المتوارثة البالية][٦٨]، ولكنه – لتوفيقيته الأخلاقية – رفض المضى مع هذه الدعوة إلى نهايتها معللاً ذلك بأن فى ماضينا ما هو خير "الدين" ولا نستطيع التخلى عنه[٦٩]. بينما حدد ما يأخذه من الواقعية الاشتراكية بأنه [الـــنظر إلى الحياة نظرة متفائلة ونظرة بناء لا نقد][٧٠]. ولكنه لم يرفض أن تكون تلك الواقعية الاشتراكية نقدية أيضاً بشرط ألا يؤدى ذلك النقد إلى اليأس أو القنوط أو التشـــاؤم[٧١]. ويتجاوب ذلك الشرط الأخير الذى حدده مندور مع ما كان يكرره دائماً من أن التفاؤل عنصر أساسى فى الواقعية الاشتراكية.

وبذلـــك شـــكل مندور صيغتى الأدب الهادف والمسرح الهادف تشكيلاً قائماً على التوفيق بين عناصر مختلفة من خطابات متناقضة، دون أن يقتدر خطابه على إدراك أن التوفيق – إن كان سبيلاً لتشكيل صيغة نقدية أو فكرية ما – فإنه لابد أن يســتند إلى الوعى النقدى بدور كل عنصر من هذه العناصر فى سياقه الأصلى – نظــرية كان أم خطاباً – مما يحدد إمكانات إخراج ذلك العنصر من سياقه الأصلى وضمه إلى سياق جديد مغاير.

وإذا كان مندور قد اعتمد – في تشكيله تلك الصيغتين – على آلية التوفيق، فإنه كان يبرر مسعاه هذا بتصوره هو لاحتياجات الواقع المصرى؛ ومن ثم لا ينفى الحاجـــة إلى "واقعية البناء" لكنه يتكىء، كثيراً، على "واقعية النقد" من منطلق [أن وضـــعنا الـــراهن لا يبيح لنا أن ندعو إلى التفاؤل المطلق وأن نصدف عن واقعية الـــنقد والكشـــف عـــن نقـــائص الـــنفس وأوضارها، ومادام مجتمعنا لا تزال فيه الشخصـــيات الفاسدة أو السلبية أو الانهزامية فإنه من الحمق السكوت عنها، أو لوم من يصورونها من أدبائنا وفنانينا، وذلك بحكم أنها لا تزال جزءاً من واقع حياتنا، وإنكار الواقع لا يمحوه، ومن باب أولى لا يمحوه الصمت عنه](٧٢).

ولقـــد قدم القط أيضاً بعض العناصر التى صاغها مندور فى صيغتيه تلك، وإن لم يشكل ما قدمه فى صيغة نقدية ذات شمول(٧٣).

ولقـــد برزت صيغة الأدب الملتزم أو الالتزام فى خطاب مندور – بوضوح – فيمـــا أسماه هو نفسه مرحلة النقد الأيديولوجى(٧٤) ولا تكاد تلك الصيغة تختلف عـــن صـــيغة الأدب الهادف إلا فى تحول مندور الناقد من موقف الشارح المفسر فقط، إلى موقف جديد أقرب إلى موقف "الداعية" أو ما يسميه هو التوجيه، دون أن يتخـــلى عـــن الشـــرح "والتفسير" مما جعله يفسر التزام الكاتب بأنه يعنى ضرورة استجابة الكاتب لحاجات عصره وقيم مجتمعه، ولكى يتحقق ذلك يجب – فيما يرى مـــندور – أن يـــدرك الكـــاتب – بداية – وضعه الحقيقى فى المجتمع ومسئوليته إزاءه(٧٥). بينما يصبح الناقد هو المفسر الشارح لتلك المسئولية.

وإذا كـــان مـــندور قد دعا – فى صيغته الجديدة – إلى الاهتمام بالمضمون فإنـــه كان يصر – فى الوقت نفسه – على الاهتمام بـــ "الصياغة الفنية" إذ إن القيم

الفـنية والجمالية عنده ليست سوى وسيلة لتوصيل المضمون [فالأدب أو الفن بغير القيم الجمالية لا يفقد طابعه الجمالى المميز فحسب ، بل يفقد أيضاً فاعليته لأن تلك القيم الفنية والجمالية هى التى تفتح أمامه العقول والقلوب][٧٦].

(٢/٤)

إن الكشــف عــن كيفيــة تطبيق مندور المهام الاجتماعية المختلفة للأدب/ المســرح والتى ضمنها صيغه الثلاث: الأدب الهادف، والمسرح الهادف، والأدب الملتزم، يقتضى تحليل نتاجاته النقدية التى تناول فيها مسرحيات مصرية: نصوصاً كــانت أم عروضاً، والكشف عن الآليات النقدية المختلفة التى صاغها أو استخدمها لإرساء صيغه تلك فى إطار سَياق النقد الاجتماعى. ولعل من قبيل التكرار الإشارة إلى أن الآليات النقدية هى الكاشف الحقيقى عن هوية الصيغ النقدية.

ويبدو الكم الأكبر من مقالات مندور حول المسرحيات المصرية (١٩٥٧ – ١٩٦٣) داخــلاً فى إطـــار النقد الاجتماعى؛ فمن بين مقالاته التى أعيد نشرها فى كــتابه "فى المســرح المعاصــر" هناك ثلاث عشرة مقالة تناول فيها مندور عشر مســرحيات مختلفة[٧٧]، حاول فيها الكشف عن المهمة الاجتماعية التى تؤديها كل مســرحية. كما أن نقد مندور لمسرحيات الحكيم فى كتابه "مسرح توفيق الحكيم" قد بــرز فيــه أيضــاً الـبحث نفسه عن المهمة الاجتماعية للمسرح، أو تفسير بعض ظواهــر مســرح الحكيم تفسيراً اجتماعياً ما[٧٨]. ورغم ذلك فإن عدداً من مقالات مــندور حــول المسرحيات المصرية (١٩٥٧ – ١٩٦٣) يخلو – بوضوح – من التوجه الاجتماعى[٧٩] مما يشير إلى أن توفيقية مندور بين الجمالى والاجتماعى لم تتحقق – أحياناً – بسبب سيادة عنصر واحد من عنصريها.

وتتقدم آلية تحديد مضمون المسرحية الآليات النقدية التى يستخدمها مندور؛ وبقــدر مــا يكشــف هــذا الــتقدم عن التجاوب بين هذه الآلية وبين تقديم مندور للمضــمون فى صــيغه النقدية حول مهمة الأدب/ المسرح – فإنه هو الذى يفسر العلاقــة بين هذه الآلية والآليات النقدية الأخرى فى خطاب مندور؛ بمعنى أن آلية تحديــد المضمون – لتقدمها وفاعليتها فى خطاب مندور – تُحَوّل الآليات الأخرى

إلى توابع لها، مما يجعل تلك الآلية تؤثر فى هذه التوابع أكثر مما تتأثر بها.. ولكن خطـــاب مـــندور يكاد يراوح بين تلك الآلية وآلية أخرى، هى آلية تحديد موضوع المســـرحية. ولعل العمومية والبساطة "النسبية" التى تنطوى عليهما هاتان الآليتان تفســـران كـــثرة تواترهما فى خطاب مندور؛ فمسرحية مثل "الناس اللى فوق" هى عـــرض لقضـــية اجتماعية" هى [قضية التغييرات التى أحدثتها ثورتنا الأخيرة فى البـــناء الطبقى لمجتمعنا، وفى عقلية كل طبقة من طبقات المجتمع الثلاث وبخاصة طـــبقة "الـــناس اللى تحت" وهى طبقة لم يكن المؤلف يستطيع أن يقصر مسرحيته على تصويرها لأن عقليتها وأخلاقها وما طرأ عليهما من تغيير لا يمكن أن تتضح إلا باحـــتكاكها بالطبقـــتين الأخريين][80]. وقد يكون موضوع مسرحية "الناس اللى تحـــت" أو مضـــمونها [سخرية من بعض النقائص النفسية والاجتماعية التى كانت ســـائدة ولا تـــزال فى بلادنـــا والتى لا تزال بقاياها قائمة حتى الآن تصارع القيم الجديـــدة فى حياتـــنا][81]. بيـــنما تقـــدم مسرحية "المحروسة" [معالجة لواقع حياة جمهورنا فى ظل العهد الملكى البائد حيث كان الفساد قد استشرى وأهدرت كرامة القـــانون وهيبـــته إرضاء لحاشية الملك وخدمه، وأصبح ممثلو السلطة فى مراكز الأريـــاف التى تقع بها تفاتيش ملكية لا هم لهم إلا إرضاء "جلالته" وأتباعه وعلى الأصـــح زبانيته واعتبار الشعب مجرد حلوب لا يصح لها أن تشكو أو تتبرم][82]. وحـــتى حيـــن تكـــون مســـرحية مثل "ملك القطن" ليست – فيما يرى مندور – ليست مســـرحية بـــل مجـــرد لوحة اجتماعية، فإن تلك اللوحة الاجتماعية تستمد أهميتها من تصـــويرها [حالـــة فعـــلية كانت سائدة بين الملاك الجشعين والفلاحين المغبونين الذين يجاهدون جهاداً مرير لكى يستخلصوا ثمرة جهدهم من بين براثن أولئك الملاك][83].

وإذا كـــانت تـــلك الآلية قد تكررت دائماً فى تعامل مندور مع نماذج أخرى كـــثيرة[84] فمـــن الضـــرورى ملاحظة أن خطاب مندور كان يقرن اتكاءه عليها باستخدامه بعض الأوصاف الجزئية أو المبتسرة للإشارة إلى النوع أو إلى المهمة؛ فتوصـــف مســـرحية بأنها [كوميديا هادفة][85]، بينما توصف أخرى بأنها [كوميديا ذات رســـالة][86]، فى حيـــن توصف ثالثة بأنها ذات [هدف اجتماعى واضح][87]. ولما كانت هذه الأوصاف ترتبط – من حيث دلالتها – بالصيغ النقدية التى يتحرك – فى اطارهـــا – خطـــاب مندور، فإنها تصبح بمثابة "المفتاح" الذى يعى المتلقى، بواسطته، على الفور إيجابية هذه المسرحية أو تلك.

وتــبدو آلية وصف الشخصيات الرئيسية – أو فى معظم الأحيان الشخصية أو الشخصيتين الرئيسيتين – وتلخيص الأفعال المختلفة التى قامت بها آلية "ناجعة" تقــوم – من ناحية – بتدعيم آلية تحديد المضمون، وبتفعيلها فى مجال علاقة الناقد بالمتــلقى، مــن ناحية ثانية. وتتحقق تلك الفاعلية بتدقيق مندور فى تحديد الانتماء الاجــتماعى أو الطــبقى للشخصية المسرحية؛ إذ إن تحديد ذلك الانتماء وسيلة من وســائل مــندور للكشف عن مضمون المسرحية، أو رؤية المؤلف أحياناً. وتكرار هــذه الوســيلة إنما يشير إلى أن القار فى خطاب مندور هو تصور ضمنى مؤداه الــنظر إلى المسرحية بوصفها صورة مصغرة من المجتمع الذى تشير إليه – وهو مجــتمع مــا قــبل ١٩٥٢ – ممــا جعل من تحديد الانتماء الاجتماعى أو الطبقى للشخصــية وســيلة للكشــف عن المضمون "النقدى" أو "التقدمى" للمسرحيات التى تناولها مندور. وهذا ما تكرر لدى مندور فى نصوص دالة بوضوح؛ فعنده أن سعد الدين وهبه قد جسد – فى مسرحيته "المحروسة" – سلبيات سلطة ما قبل ١٩٥٢ – [هــذه السلطة الفاسدة فى شخص مأمور المركز الجعجاع التافه الذى لا همَّ له إلا إرضــاء ناظر الخاصة وتلفيق التهم لصغار الملاك الذين لا يتنازلون عن أرضهم لتضــم للتفــتيش، أو عمال الزراعة المساكين الذين لا ينالون أجرهم من التفتيش، وإذا طالــبوا بــه ســاقهم العمدة بالاتفاق مع حضرة المأمور إلى المركز مقيدين بالحــبال مسوقين سوق الأغنام][٨٨]. بينما يتبدى – عند مندور – أن نعمان عاشور فى مســرحيته "الــناس الــلى فوق" يرى [أن الطبقة الوسطى هى التى استطاعت الــثورة أن تحرر – حقاً – عقليتها من رواسب الماضى وبخاصة الجيل الجديد من أبــناء تــلك الطبقة. وذلك لأننا وإن كنا نرى الست سكينة بنت الطبقة الوسطى لا تقــبل أن تتزوج بنتها جمالات من أنور – بحكم تقدمها فى السن وتحجر عقليتها – إلا أن جمــال وحســن يرحبان بهذا الزواج ويوافقان عليه رغم أنف أمهما التى لا تــزال متخــلفة عــن ركب الزمن][٨٩]. وليس هذان النصان سوى نموذجين لتلك النصوص المتكررة بكثرة لدى مندور[٩٠].

ولم يقتصر بروز آلية وصف الشخصية المسرحية على المقالات التى تناول فيها مندور عروضاً مسرحية، بل شاعت أيضاً فى تناوله لنصوص المسرحيات(٩١) مما يدل على فعاليتها فى خطابه النقدى.

ومن الواضح أن تعامل خطاب مندور مع الشخصية المسرحية وسيلة لتحديد مضـــمون المســـرحية قـــد تبدى فى آلية أخرى استخدمها مندور كثيراً، هى آلية الاســـتدلال بشخصـــية حـــامل الـــرأى؛ وقد بيَّن مندور – قبل أن يتحول إلى النقد المســـرحى التطـــبيقى – أن كـــاتب الكوميديا يستطيع أن يجعل إحدى شخصيات مسرحيته تنقل آراءه إلى الجمهور، وأن هذه الشخصية تسمى حامل الرأى(٩٢)، وقد اســـتخدم مـــندور آلية الاستدلال بتلك الشخصية من أجل إثبات "صحة" المضامين الـــتى افترضها للمسرحيات التى تناولها، وبرزت لديه تلك الآلية كلما وجد أن ثمة إمكانيـــة للحديث عن وجود تلك الشخصية فى هذه المسرحيات. ولم تتوقف فعالية تلك الآلية فى خطاب مندور على ذلك، بل جعل منها مندور وسيلة هادفة إلى إقناع المتلقى بـــ "صحة" استخلاصه لمضامين المسرحيات؛ فإذا كان نعمان عاشور جعل مســـرحيته "الـــناس الـــلى تحت " [تدلل على أن مصر الجديدة – أى مصر ما بعد الـــثورة – خيـــر من مصر القديمة أى مصر ما قبل الثورة](٩٣) فإنه قد [جعل من الاستاذ رجائى حامل "الرسالة" التى أراد أن يؤديها وهى التغير الأساسى الذى طرأ عـــلى مصـــر بفضل الثورة وجعل منها مصر قديمة ومصر حديثة](٩٤). وإذا كان نعمـــان عاشور فى مسرحيته "صنف الحريم" قد أراد أن يعالج [مشكلة مزمنة هى مشـــكلة تعـــدد الزوجات وما تثيره من متاعب داخل الأسرة](٩٥) فإنه [يعالجها من زاويـــة جديـــدة تتمشى مع منطق المرحلة التى نعيشها اليوم فهو لا يحمل الرجال مسئولية هذه المشكلة بقدر ما يحملها للنساء. فقد اتخذ نعمان عاشور فى إبراز هذا حيـــلة مسرحية كان موليير يستخدمها من قبل وهى اتخاذ إحدى الشخصيات وسيلة للتعـــبير عن رأيه الخاص، ويسمى النقاد هذه الوسيلة باسم حامل الرأى](٩٦). وبعد أن لخـــص مـــندور أفعال شخصية نوال/ حامل الرأى فى هذه المسرحية أشار إلى صـــدور بعـــض التصرفات التى "لا يليق" أن تصدر منها مبيناً أن هذه التصرفات [تذهب بقيمة أقوالها الواعية المستنيرة التى تعبر عن رأى المؤلف فى مشكلة تعدد الزوجات وتفشى الطلاق فى أسرتها](٩٧).

صـــحيح أن استخدام آلية الاستدلال عبر شخصية حامل الرأى يرجع إلى ما فى تـــلك المسرحيات من مباشرة ناتجة عن لحظتها التاريخية الاجتماعية، لكن من الصـــحيح أيضـــاً أن هـــذه الآلية – فى علاقتها بكل الآليات النقدية التى استخدمها مـــندور – إنمـــا تشـــير إلى أن تصـــور مندور لكيفية تحقيق مسرحية ما المهمة الاجـــتماعية إنما يكاد ينصرف إلى المهام والدلالات المباشرة التى يسعى الناقد إلى اقتناصـــها بآليـــات نقديـــة باحثة – بالدرجة الأولى – عن المضمون الذى ينحل، بـــدوره، إلى مجرد فكرة أو مجموعة من الأفكار. وإذا كانت مهمة تلك الآليات – عـــلى مستوى بنية الخطاب النقدى عند مندور – الكشف عن المضمون مما يشير إلى تجاوبهـــا مـــع تقديمـــه المضمون – فإن عدم اهتمام مندور بدراسة أو تحليل الأشـــكال المختلفة وعناصرها فى المسرحيات التى تناولها إنما يكشف، بوضوح، عـــن التـــناقض بيـــن المســـلك التطبيقى، من ناحية، والدعوة المرفوعة فى "النقد الأيديولـــوجى" مـــن ضرورة الاهتمام بالصياغة الجمالية/ الفنية، واعتبارها ضماناً لـــتحقيق لمسرح / الأدب مهامه الاجتماعية، من ناحية ثانية.... ولكن هذا التناقض ليـــس إلا صورة من صور التناقض المتعددة لدى أولئك النقاد ستتجلى، جميعاً، فى نهاية درس مهمة المسرح لديهم.

(٥)

✦ الانتقالة الثالثة : النقاش وصيغة الاشتراكية :

طـــرح التيار الوضعى صيغة الاشتراكية بوصفها أقدر على تحقيق المهمة الاجتماعية للمسرح، وتبدو كثير من عناصر هذه الصيغة استعادة لما قدمته صيغتا الالتزام والمسرح الهادف عند محمد مندور. وكان النقاش هو أكثر من اهتم بتقديم هذه الصيغة[٩٨]. ورغم عدم اختلاف صيغته – فى كثير من عناصرها عن الصيغ المختـــلفة التى قدمها مندور – فإن الفارق الجذرى بينهما يتمثل فى أن الاشتراكية أصبحت الأفق الذهنى المحدد، والفعال، الذى حدد النقاش – على أساسه – صيغته تـــلك، ولذلك اعتمد النقاش فى إعادته صياغة كثير من عناصر صيغ مندور على تبرير هذه العناصر من منظور تصوره للاشتراكية. ولقد حدد النقاش عدة عناصر

يمثل اجتماعها معاً فى النتاج المسرحى تحقيقاً لصيغته، وتكاد يتركز معظمها حول المـــادة والمضـــمون، ثـــم حول كيفية صياغتهما . ويتطلب النقاش من الكاتب أن يخضـــع الحوادث والعواطف كلها لمنطق العقل، وأن يلجأ إلى التحليل العلمى الذى يجعلـــه قادراً على أن يبين – فنياً – الدوافع الواقعية والنفسية المختلفة التى تحرك كـــل موقـــف مـــن مواقف المسرحية(٩٩)، وأن يدخل الكاتب – فى عمله الفنى – شخصـــيات من أبناء الشعب، أو يصور حياة الرجل العادى(١٠٠). كما يرى النقاش ضـــرورة أن يدعـــو الكاتب إلى تقدير القيم كالتى يقوم عليها المجتمع "السليم" مثل قيمة العمل(١٠١).

فـــإذا ما استطاع الكاتب استخدام هذه العناصر المختلفة، فإن صيغة النقاش تكـــتمل بتحقيق المهمة الاجتماعية للمسرح؛ حيث يصبح الكاتب قادراً على كشف بعض التناقضات الاجتماعية، أو تصوير المأساة الاجتماعية والبحث عن حل لها، مـــع الـــوعى بجذورهـــا الاقتصادية والسلوكية، أو كشف الواقع الاجتماعى بعنف وقسوة(١٠٢).

وفى صياغة النقاش صيغته تلك لجأ إلى استخدام آليتين متواترتين لدى نقاد هذا الاتجاه، وهما : آلية الاستشهاد بجمل من حوار بعض الشخصيات للتدليل على الفكـــرة الـــتى يـــتوخى إثباتها. ثم آلية المقابلة التى تقام على أساس تحديد الانتماء الاجـــتماعى والطبقى لشخصيات المسرحية – ولا سيما الرئيسية منها – ثم البحث عن الدلالة الاجتماعية لكيفية تصوير الكاتب إياها(١٠٣).

وفى كـــل عمـــليات صـــياغة النقاش صيغته تلك كان يستند إلى تبرير كل عنصـــر مـــن عناصـــرها بعنصر مقابل له من عناصر الاشتراكية (١٠٤) وفى هذا تختلف صيغته عن صيغ مندور.

(٦)

✦ التيار الماركسى الأولى فى انتقالته الأولى : لويس عوض وصيغة الانعكاس :

ينبـنى منظور لويس عوض إلى الأدب والفن فى هذه الانتقالة على أساس الصـلة الحتمية بينه وبين المجتمع، غير أن فهمه للمجتمع فى هذه الانتقالة يتحدد عـلى أسـاس أنـه أقرب ما يكون إلى تركيب من طبقات مختلفة، متعارضة فى الأسـاس، توجد إحداها فى قمة ذلك التركيب، تتلوها الطبقات الأخرى. وما يحدد لكـل طبقة موقعها فى هذا التركيب إنما هو الأساس المادى الاقتصادى الذى تستند إليه تلك الطبقة(١٠٥). وبذلك يكاد يأخذ – فى مفهومه ذاك – من التصور الماركسى التقـليدى للمجتمع الإلحاح على الطبيعة الطبقية للمجتمع وإقامتها على أساس قاعدة مادية اقتصادية. وهذا العنصر هو الذى يشكل الجذر شبه الماركسى فى تصورات لويـس عـوض الـنقدية وفى مجمل خطابه فى هذه المرحلة. ويتجلى هذا الجذر تجليات مختلفة فى خطابه؛ فهو يفسر التحولات الفنية أو الأدبية بالتحولات الطبقية: الاجـتماعية؛ فيستنكر – على سبيل المثال – تصور مؤرخى الأدب الذين يفسرون حـركة الرجعية أو الحنين إلى العصور الوسطى على أنها مجرد تحول فى الذوق أو الموضـة ناتج عن عوامل ذاتية، ويطرح تصوره البديل للأساس الذى يتم عليه ذلـك التحول ، فى خطاب نقدى يستند إلى "القطع واليقين" – وهى سمة متجلية فى خطابه فى هذه الانتقالة – إذ يقرر [كلا إنما يتم هذا التحول فى المذهب وفى الذوق حيـن تجـد فى المجتمع تطورات تدعو إليه والتطور المادى الذى جد فى المجتمع الانجليزى يومئذ فجعل الطبقة الحاكمة وأبواقها من المفكرين والكتاب تتحول هكذا مـن الـنقيض ومـن حضـارة التفكير السليم والذوق السليم إلى حضارة لا تؤمن بالسلامة فى التفكير أو فى الذوق، هذا التطور المادى كان الانقلاب الصناعى، أو مقدماته على الأقل](١٠٦).

وإذا كـان لويس عوض قد جعل الانقلاب الصناعى عاملاً محورياً وموسعاً فى مقدمـته لـ "بروميثيوس طليقاً"(١٠٧) – فإن تركيزه الواضح على دور الطبقة المسـيطرة فى بـنية اجـتماعية محددة، وعدم استخدامه مفهوم المجتمع بالمعنى

المطـلق والعـام – كما يتبدى عند ممثلى التيار الوضعى من معاصريه – يشيران إلى تبلور الفهم الطبقى واستقراره فى خطابه النقدى.

ويرتـبط بذلك الفهم الطبقى تجل واضح من تجلياته يتمثل فى إلحاح لويس عوض على أن الأدب "تعبير" عن أيديولوجيا الطبقة التى تنتجه؛ صحيح أن لويس عـوض لـم يقـدم درساً لمختلف عناصر الأيديولوجيا المتجلية فى أى نتاج أدبى درسـه، لكـن الواضح أيضاً أنه استطاع أن يلتمس عدداً من عناصر الأيديولوجيا المتجـلية فى الأدب، كمـا أدرك أن اختلاف أيديولوجيات الطبقات المتعددة – فى مجـتمع واحد وفى لحظة أو مرحلة واحدة من حياة ذلك المجتمع – هو الذى يفسر الاختلافات بين أدباء ينتمون إلى مرحلة واحدة أو مراحل متصلة أو متعاقبة؛ إذ إن [المقياس الأوحد الذى نقيس به الأدب فى عصر البرجوازية عصر الثورة الفرنسية ومـا بعدهـا، هـو مقياس الفردية وما يتبعها من تأليه للحرية وإيمان بالاحساس الذاتى. وهو مقياس يتحقق فى الأدب الانجليزى الذى نبع من فيض سبنسر ورجع أو دعـا إلى الرجعية إلى العصور الوسطى،، يتحقق فى أدب وردزويرث وبيرون وشـلى وكيتس، ولا يتحقق فى أدب سكوت وأسلافه وأخلافه، فأدب سكوت وأدب أسلافه خط قوطى طويل فى الأدب الانجليزى يبدأ بسبنسر فى القرن السادس عشر وينـتهى بـتوماس ستيرنز إليوت فى القرن العشرين "......" وأى تبويب لهؤلاء الارستقراطيين المضمحلين مع البرجوازيين الناميين خلط فى التقييم لا منشأ له إلا افتقاد نقاد الأدب ومؤرخيه إلى منهج علمى يكشف لهم عن جوهر الحركات الأدبية فيميـزوا به الصلب من الأصيل والعرض من الدخيل](١٠٨). وبقدر ما يكشف هذا الـنص – عـلى طولـه – عـن تأكيد لويس عوض على دور بعض عناصر الأيديولوجيـا فى التمييز بين الاتجاهات الأدبية التى تنتمى إلى عصر أو أكثر من عصـور أدب ما – فإن هذا التأكيد يعد من ناحية ثانية تدعيما للفهم الطبقى للأدب الـذى طرحه فى مقدمته لـ "بروميثيوس طليقاً"(١٠٩) فكان [أول تقديم حقيقى للفهم الطبقى للأدب، والفن والفكر فى النقد العربى الحديث(١١٠).

ولقـد دعم لويس عوض هذا الفهم الطبقى للأدب بتوظيفه عدداً من العناصر الجـزئية – فى خطابه النقدى – يكاد معظمها يرتبط بدور الأيديولوجيا؛ من حيث وظائفهـا المختلفة، سواء فى علاقتها بالطبقة التى تنتجها فى لحظة زمانية ما، أو

فى تأثيرها على الطبقات الأخرى التى تعايش اللحظة ذاتها. فلويس عوض يبين أن انعكـــاس أيديولوجيـــا طبقة ما فى فكرها قد يسبق انعكاسها فى أدبها، نتيجة إدراك منـــتجى تلك الأيديولوجيا عجز الفن – أحياناً – عن أن يكون "التعبير الأوفى" عن تـــلك الأيديولوجيـــا(١١١)..... كما أنه قدم شرحاً لكيفية تشكل العلاقات الاجتماعية على أساس ملكية وسائل الإنتاج،، وكيفية استخدام الأيديولوجيا – فى مجتمع ما – اســـتخداماً طبقياً واعياً؛ فهو يحدد التكوين الاجتماعى الطبقى للبرجوازية الصغيرة على أساس دورها فى عملية الإنتاج، ثم ينتقل إلى تحديد عناصر الأيديولوجيا التى تؤمـــن بها – وهى : بغض الآلة، وتحميل الانقلاب الصناعى تبعات الكوارث التى تنزل بها، مما يشير إلى أن هذه العناصر نتاج للوضع المادى لتلك الطبقة. ويقوده هذا إلى تحديد الدور الذى تقوم به البرجوازية الصغيرة فى تمييع الصراع الطبقى، ويكشف عن الأيديولوجيا أو الأفكار التى استخدمتها فى ذلك، وفى ضوء هذا يفسر "الاشتراكية المسيحية"(١١٢).

إن دارس خطـــاب لويس عوض لابد أن تلفته قدرة لويس عوض على تقديم – أو بالأحـــرى اســـتخدام – بعـــض الصياغات الماركسية الأساسية ذات الطبيعة الشـــاملة الـــتى تعد أدوات تفسيرية لفهم التاريخ الاجتماعى؛ من ذلك إدراكه لدور المـــنظور الطـــبقى – وهو تعبير يكاد يقارب الأيديولوجيا أو يقابلها – فى التحول الاجتماعى [فالمنظور الطبقى يملى على كل طبقة أن تتصور نفسها أنها والمجتمع سواء، وأن مصير الإنسانية مرتبط بمصيرها](١١٣)، أو تفسيره لموقف البرجوازية الصـــغيرة من الصراع بين العمال والرأسمالية(١١٤)، أو تحديده للدور السلبى الذى تقـــوم بـــه فلسفات البرجوازية الصغيرة فى تأثيرها على العمال(١١٥)..... ففى كل هذه الجوانب تتبدى الصياغات الماركسية الشاملة جهيرة، من ناحية، وكاشفة – من مـــنظور دورها فى بنية الخطاب النقدى عند لويس عوض – أن الفهم الطبقى الذى قدمـــه لـــلأدب والفن ليس عنصراً وحيداً منعزلاً فى بنية ذلك الخطاب، وإنما هو عنصـــر تدعمه – بعمق – عناصر متعددة ومهمة فى بنية ذلك الخطاب من ناحية ثانية.

ومن الواضح أن الاهتمام الكبير الذى أعطاه لويس عوض – فى تصوراته النقدية فى مرحلته الأولى – للأدوار المختلفة التى تقوم بها الأيديولوجيا فى الأدب

والفكـر، هـو الـذى يشـير إلى إمكانية قرن خطابه النقدى بخطاب "كريستوفر كودويـل" الـذى يعد أيضاً نموذجاً للناقد الماركسى الأولى، ويلتقى خطاب لويس عوض مع خطاب كودويل فى جعل الأيديولوجيا الماركسية هى الأفق الذهنى الذى يتحرك الناقد فى إطاره حين يفسر الأعمال الفنية ويُقَيمّ رؤى كتابها(١١٦).

(١/٦)

لكن خطاب لويس عوض لم يكن – رغم بروز التجليات الماركسية المختلفة فيـه – خطابـاً ماركسيا خالصاً؛ إذ ثمة عناصر مختلفة – فى بنيته – تجاور تلك التجليات الماركسية مما يقلل من قدرة منتج الخطاب على صياغة تصورات نظرية متماسـكة. وثمة عنصران متواتران أكثر من غيرهما من العناصر. يتمثل أولهما فى الـنظر إلى الأدب/ الفن بوصفه تعبيراً عن روح العصر، ويتكرر هذا العنصر كـثيراً سـواء فى مقدمـته لـ "فن الشعر" أو مقدمته لـ "بروميثيوس طليقاً"(١١٧). ورغـم أن لويـس عـوض قد حاول – مرة واحدة فقط – أن يفسر مفهوم روح العصـر تفسـيراً طبقياً(١١٨). فإنه قد ظل يستخدمه كما استخدمه "تين" للإشارة إلى [الـروح المتكامـلة لمرحلة زمنية](١١٩)، وإن ظلت دلالة ذلك المفهوم غامضة كما كانت كذلك، فى كثير من استخدامات "تين" له أيضاً(١٢٠).

وأمـا ثانيهمـا فيتمثل فى النظر إلى الأدب بوصفه تعبيراً عن المجتمع، أو عما يحدث فيه. وتتواتر لدى لويس عوض نصوص كاشفة عن تكرار هذا العنصر فى خطابـه؛ فـ [قصـة المجتمع الفكتورى نراها واضحة فى الأدب الانجليزى وضوحها فى التاريخ الانجليزى](١٢١)، وكذلك فقد [عبر الأدب الانجليزى عن حياة المجـتمع الانجليزى فى عصر البرجوازية](١٢٢). فضلاً عن نصوص أخرى(١٢٣) تكشـف عـن أن الأدب تعـبير عن المجتمع طبقاً للفهم الذى يقدمه الوضعيون لا الماركسيون.

كما أن ثمة عناصر أخرى مناقضة للفهم الطبقى(١٢٤) وإن كانت أقل فاعلية فى خطاب لويس عوض.

(٢/٦)

إن تحديـد مهمة المسرح عند لويس عوض وكيفيات تدليله عليها يمكن أن تكشف عما قدمه ممثل التيار الماركسى الأولى فى انتقالته الأولى.

ويتـبدى مـن تطـبيقات لويس عوض النقدية على مسرحيات انجليزية أو أوروبيـة حديثة أن مهمة المسرح عنده تتمثل فى عكسه قيم الطبقة الناهضة، وهذا مـا يتجـلى فى شـرح لويـس عوض لوصفه مسرح إبسن بأنه [مسرح الرجل العـادى](١٢٥). وهـو ينطبق – لديه أيضاً – على درامات شو؛ حيث يشرح لويس عـوض هـذا التعـبير بتحديد الأساس الاجتماعى الذى جعل الرجل العادى تتقدم صـورته إلى الصدارة فى المسرح الحديث؛ فحسب لويس عوض – تمثل مرحلة بـروز الطـبقة العامـلة المرحلة التالية لمرحلة الانقلاب الصناعى وسيادة الطبقة الوسـطى، حيـث [اشـتد سـاعد الطـبقة العاملة بفضل الخبرة الفنية والتضامن الاجتماعى والوعى الطبقى الذى اكتسبته فى عصر الآلة وظهر الرجل العادى بعد أن لم يكن موجوداً أو بتعبير أدق أصبح الرجل العادى قوة فى المجتمع لا يستهان بهـا، وأصـبحت مشاكله اليومية ومشاكله الدائمة من مسائل الحياة الكبرى. فكان طـبيعياً أن تجد فى المجتمع ثقافة جديدة هى ثقافة الرجل العادى، وكان طبيعياً أن تجد فناً جديداً هو فن الرجل العادى، أى الفن الذى يصور حياة الكثرة المطلقة من أبناء الشعب ويعبر عن آلامهم وآمالهم، ويبحث فى أهدافهم العامة والخاصة وفيما يخضعون له من عوامل](١٢٦).

ويكـاد هذا الفهم يلتقى – فى صياغته العامة لا فى نموذجه التطبيقى – مع فهـم قدمـه نـاقد ماركسى سابق على لويس عوض، هو "بليخانوف" الذى طرح تصوراً لمهمة المسرح بوصفه تصويراً للحياة الاجتماعية. ولكن الفارق بينه وبين لويـس عوض أن "بليخانوف" قد أسس فهمه تأسيساً فعالاً على المنظور الماركسى للصـراع الطبقى، فاستطاع أن يبين دور المسرح فى الصراع الطبقى، ذلك الدور الذى تلح عليه التصورات الماركسية حول مهمة المسرح(١٢٧).

إن الوقــوف أمام فهم لويس عوض لكيفية حدوث ذلك الانعكاس يكشف عن الهوية الحقيقية لذلك الانعكاس لديه، وعن الآليات النقدية المستخدمة لإثباته. إذ ذاك يتــبدى أن خطاب لويس عوض يكاد – دائماً – يدرك ذلك الانعكاس بوصفه واقعة مــتحققة فى المادة غالباً، وذلك ما يمكن أن يبدو – بوضوح – فى النص المنقول عنه فى هذه الفقرة، أو واقعة متحققة فى بعض عناصر المضمون، ونادراً ما يمكن أن يــتحقق ذلــك الانعكاس فى الشكل أو فى بعض عناصره. وهذا ما يتجلى فى نصــوص مختــلفة تــناول فيها لويس عوض "الدراما الحديثة"؛ فعنده أن الدراما الحديــثة عند "شو" تتجلى فى تناوله مشكلات اجتماعية ترتبط بالعام قبل الخاص، والعواطــف التى يعرضها هى [العواطف المألوفة التى تضيق عنها قلوب الرجال العــاديين](١٢٨)، بيــنما الشخصــيات ليست من الشخصيات المتفردة، بل هى دائماً [نماذج اجتماعية يمكن أن تتكرر ولا يصعب العثور عليها فى المقهى وفى المصنع وفى النادى](١٢٩).

وتكــاد تــلك العناصــر تدخل – جميعاً – فى إطار المادة . بينما لا يرصد لويــس عــوض سوى عنصرين فقط يدخلان فى إطار الملامح العامة للصياغة أو للتشكيل الجمالى، وهما : التحول من التراجيديا إلى الكوميديا، والتحول من الدراما الشعرية إلى الدراما النثرية(١٣٠). بينما تتبدى بعض عناصر المضمون حين يصوغ لويــس عوض آليتين نقديتين تمكنانه من الكشف عن كيفية تحقيق المسرح – عند شــو – مهمته الاجتماعية، وهما آليتا تحديد الفكرة التى يقدمها الكاتب أو يعالجها، ثــم آلية تلخيص المسرحية لإثبات صحة الفكرة التى حددها لويس عوض؛ فلويس عوض يصف أدب / مسرح شو بأنه [أدب النقد الاجتماعى]، وحين يأخذ فى تفسير وصفه يصوغ آلياته على التوالى، فيبدأ بالمضامين/ الأفكار : [هاجم شو الرأسمالية لأن الفقر يسمم ينابيع الحياة](١٣١)، أو [ولكن شو الذى مزق الطبقة الرأسمالية إرباً إربــاً لم يصفح عن غباوة الطبقة العاملة، وكثيراً ما عرض بها فى كتاباته. وجميع مســرحياته تــدور حول فكرة اجتماعية، وهذه الفكرة الاجتماعية هى فى الأغلب الأعــم اســتغلال الأغــنياء للفقراء.. ولكنه كذلك يهزأ بالأفكار الاجتماعية هزءاً متصــلاً](١٣٢). ولكى يدلل لويس عوض على تصوراته تلك يلجأ إلى آلية التلخيص

التى تقوم على تقديم حوادث مسرحيتى شو "جزيرة جون بول الأخرى" و"الميجور باربرا" مع عرض نماذج مطولة من حوارهما أحياناً(١٣٣).

– ويـــبدو أن كيفيات فهم خطاب لويس عوض وآلياته الكاشفة عن تحقق المهمة الاجتماعية للمسرح تتسق مع تحليلاته للشعر والرواية فى المرحلة ذاتها(١٣٤).

(٧)

✦ الانتقالة الثانية : العالم وأنيس وصيغة الانعكاس :

تـــبدى من قبل أن المفاهيم التى قدمها العالم وأنيس عن الثقافة وعن الأدب هى الـــتى تشكل الأساس الذى كان ينطلق منه العالم فى نقده التطبيقى للمسرحيات والنصـــوص المســـرحية فى هذه الانتقالة وما بعدها. ولذا يمثل تحليل هذه المفاهيم المدخـــل الضـــرورى لتحديد صيغة الانعكاس، وطبيعة مهام المسرح الاجتماعية عندهما.

إن الثقافة عندهما – من حيث هى فى ذاتها – هى [تعبير فكرى أو أدبى أو فـــنى أو طـــريقة خاصـــة للحياة](١٣٥). وهى – من حيث علاقتها بالواقع [انعكاس لـــلعمل الاجتماعى الذى يبذله شعب من الشعوب بكافة فئاته وطوائفه، ومظهر لما يتضمنه هذا العمل من علاقات متشابكة، وجهود مبذولة واتجاهات. فالأساس الذى تقـــوم عـــليه الـــثقافة إذن، ليس شيئاً جامداً، أو عقيدة محددة، وإنما هو عملية لها عناصرها المتفاعلة واتجاهها المتطور](١٣٦). وإذا كان العالم وأنيس قد قدما فى هذا – وغيـــرها مـــن نصـــوص الكتاب(١٣٧)– ربطاً بين الثقافة والعمل الاجتماعى أو العمـــلية الاجتماعية، فإن فهمهما للعملية الاجتماعية – كما يستخلص أحد دارسيهما من تحليله للمصطلح فى نصوص ومواضع مختلفة من كتابهما – إنما كان محدوداً لأنـــه أعـــلى دائمـــاً مـــن عـــامل واحـــد فقط؛ هو فى حالة الثقافة المصرية فى الخمسينيات: القضية الوطنية(١٣٨).

ورغـــم محدوديـــة فهم العالم وأنيس لـــ "العملية الاجتماعية" فإنهما قد التفتا التفاتة دالة إلى أن الثقافة تتسم بشئ من الاستقلال عن مصدرها، وقد أسسا – على

تـــلك الاستقلالية – مهمة الثقافة؛ فارتباط الثقافة بالعملية الاجتماعية [لا ارتباط علة بمعـــلول محـــدد، وإنما ارتباط تفاعل كذلك "......" يجعل من الثقافة نفسها عاملاً موجهـــاً فعـــالاً فى العملية الاجتماعية نفسها](١٣٩). وبهذا الفهم يصبح تقرير مقولة اجـــتماعية الثقافة – من حيث أصولها الاجتماعية وجذورها المادية – هو المسوغ لتحديد مهمتها الاجتماعية ، بحيث تتولد على مستوى بنية الخطاب – تولداً منطقياً مـــن تـــلك الماهية الاجتماعية. وبذا فإن ضمَّ وصفى الناقدين للثقافة بأنها "انعكاس لـــلعمل الاجـــتماعى" وأنها عامل موجه فعال فى العملية الاجتماعية – يكشف عن مهمـــة الثقافة – من حيث هى نشاط إبداعى اجتماعى يمتلك قدرة على التأثير فى الواقـــع الـــذى أفـــرزه. ويكـــاد هذا الفهم نفسه ينطبق على مهمة الفن / الأدب / المسرح؛ فكل منها أنشطة إبداعية تنتج عن واقع معين، لكنها – فى الوقت نفسه – ذات اســـتقلالية نسبية تمكنها من التأثير فيه. فإذا ما برز السؤال عن كيفية تحقيق الأدب/ المسرح مهمته الاجتماعية تلك، فإن الناقدين قد قدما تصورهما الذى يشير إلى دلالـــة اخـــتيار الكاتب مادته من عناصر مجتمعه ومن علاقاته المتفاعلة [فإن اخـــتياره لمادته الخام، ومعالجته لهذه المادة، ستحدد صدقه فى مواجهة هذا الواقع وفى صـــياغة حركـــته والتعـــبير عنه](١٤٠). وبذلك يصبح عنصر الاختيار – من تفاصـــيل الواقـــع – دالاً، فى ذاته على تحقيق الكاتب مهمته الاجتماعية. وبما أن الـــناقدين قـــد قـــررا أن [مضمون الأدب فى جوهره أحداث تعكس مواقف وقائع اجـــتماعية](١٤١) فـــإن ماهيـــة الأدب – عندهما اجتماعية – بالمعنى المطروح فى الـــنص – دون أن يـــنفى ذلك الاعتراف بخصوصية الكاتب اعترافاً يتبدى – من ناحيـــة – فى نظرة الكاتبين إليه – فى بعض تطبيقاتهما فى هذا الكتاب – بوصفه معبراً عن طبقته، ويرتبط هذا – من ناحية ثانية – ببعض إنجازات النقد الماركسى فى الخمســـينيات، وإن ظلت نصوص الكتاب كاشفة عن بعض الملامح السلبية فى فهم الناقدين لهذا الأمر(١٤٢).

ومن الملاحظ أنه إذا كانت التصورات التى قدمها الناقدان – والتى تبدت فى الفقـــرات الســـابقة – قـــد أفادت – إلى حد ما – من التصورات الماركسية حول مصـــدر الأدب، فـــإن خطـــاب العـــالم وأنيس – فى "فى الثقافة المصرية" – كان يتحاشى استخدام مفاهيم ماركسية صريحة. وهذا ما يفسر ، مثلاً، عدم اقتدار العالم وأنيـــس عـــلى طرح الفهم الطبقى للأدب طرحاً مباشراً وصريحاً، على عكس ما

قدمـــه لويس عوض من قبل. وبقدر ما ستتدعم هذه الظاهرة بمسالك العالم فى النقد التطبيقى، فإنها تؤكد انتماءهما إلى التيار شبه الماركسى.

ولقد أخذت بعض الملامح الماركسية تظهر – بوضوح – حين أخذ الناقدان يتـــناولان كيفيـــة تحقيـــق الأدب / المسرح مهمته الاجتماعية، من منظور علاقة الكـــاتب بما يكتب وبالمصدر الذى يعتمد عليه(الواقع أو المجتمع)؛ فأنيس يؤكد أن مـــن [واجـــب الأديب الواقعى أن يكون ذا نظرة متكاملة إلى العالم الذى يحيا فى داخلـــه، نظرة تعبر عن فهم مترابط لهذا الكون وأطواره، وبشكل خاص ينبغى أن يتضح هذا جلياً فى فهمه لمجتمعه الخاص وتجاوبه معه. فالأديب – فى مصر مثلاً – لا يكـــفى أن يقتصـــر فهمه على القرية مثلاً إذا كان قد نشأ فى القرية، أو على الحيـــاة فى القاهـــرة إذا كـــان أديباً قاهرياً، وإنما الواجب أن يكون ذا فهم متكامل للمجـــتمع المصـــرى كوحـــدة، وعـــلى بينة من القوى المختلفة التى تتصارع فى أحشـــائه](١٤٣). فالتأكيد المطروح هنا، عن ضرورة وعى الكاتب الصريح بالقوى الاجـــتماعية، مـــع امـــتلاكه نظرة مترابطة إلى العالم/ المجتمع، يعد عنصراً من عناصـــر الخطـــاب الـــنقدى الماركسى، فهذا العنصر هو الأساس الذى يتحقق به الالـــتزام – حســـب الفهم الماركسى – والذى يتمثل فى قدرة الكاتب على اكتشاف القـــوى التقدمية فى مجتمعه أو واقعه، وفهم سيرورة هذا الواقع نحو المستقبل الذى تحقـــق فيـــه هـــذه القوى الاجتماعية وجودها. ويمثل الإلحاح على ذلك الالتزام – عنصـــراً مـــتواتراً – بقـــوة – فى خطابات النقد الماركسى منذ تطبيقات ماركس وانجـــلز النقدية القليلة، ومروراً ببليخانوف، وانتهاءً بالنقاد الماركسيين الأوروبيين المعاصـــرين للعالم وأنيس(١٤٤). وفهم الالتزام – بهذا المعنى – يتبدى فى نقد أنيس لـــ "موريـــاك" لأنه عند أنيس ذو حصيلة محدودة فى حقل التجربة البشرية ولا يســـتطيع أن يـــرى [أيـــة قـــوة اجـــتماعية يمكـــن أن يضع فيها ثقته فى مستقبل الإنســـان](١٤٥). كما أن هذا الفهم له تجليات أخرى فى تطبيقات أنيس الموجزة على كتابات بعض الكتاب المصريين(١٤٦).

وإذا كان الناقدان قد بيَّنا – فى سياق شرحهما للالتزام – دون أن يشيرا إلى ذلـــك صراحة – ضرورة امتلاك الأديب نظرة متكاملة إلى العالم / المجتمع، فإن

هـذه المقولة قد أفرزت مقولة أخرى عن ضرورة أن يربط الأديب تجربته الفردية بـالواقع العـام لمجـتمعه[١٤٧]. وتمثل هذه المقولة – على مستوى صياغة صيغة المهمـة الاجتماعية للأدب / المسرح – شرطاً ضرورياً من شروط تحقيق الأدب/ المسرح مهمته الاجتماعية، بينما تشير – على مستوى الإجراءات النقدية التى يقوم بهـا الـناقد فى تعامله مع العمل الفنى – إلى البحث عن كيفيات الربط بين العام / الواقـع / المجـتمع، والخاص/ النص/ العمل الفنى. وتحليل الإجراءات والآليات النقدية التى استخدمها الناقدان هو الكاشف الحقيقى عن انجازاتهما.

يجـد دارس خطـاب العـالم وأنيس حول المهمة الاجتماعية للفن/ الأدب/ المسرح نفسه مجابهًا بالسؤال عن وصف خطابهما بأنه نقد ماركسى، وعن السبب فى الـتأثير الكـبير الـذى لعبـته مقولاتهمـا فى النقد المصرى فى الخمسينيات والسـتينيات؛ فقـد بـدا أن خطاب العالم وأنيس لا يكاد يربط الأدب/ الفن/ الثقافة بالأساس الطبقى الذى يلح عليه أى فهم ماركسى لماهية تلك الأنشطة ومهامها، هذا الفهـم الـذى تتبدى جوانب مختلفة منه لدى لويس عوض (١٩٤٦-١٩٥١)، كما تتـبدى صـياغات شـاملة ودقيقة له فى بعض نتاجات النقد الماركسى العربى فى الخمسـينيات والسـتينيات والسبعينيات[١٤٨]. ورغم هذا لعب خطاب العالم وأنيس دوراً أكثر تأثيراً مما لعبه خطاب لويس عوض.

ولعـل هذا التأثير أن يكون مرده السياق الاجتماعى الذى طُرِح فيه خطاب العـالم وأنيس واختلافه عن السياق الذى طرح فيه لويس عوض خطابه؛ ففى حالة العالم وأنيس كانت صيغة الالتزام – فى جانب من جوانبها – محققة لأهداف بعض الشـرائح الاجتماعية ولأهداف السلطة أيضاً، دون أن يعنى هذا – مطلقاً – أن ثمة تواطـؤا بينهما ، ولكنه يعنى أن بعض دعوات السلطة كانت متجاوبة مع دعوات تـلك الشـرائح. ثم اقتران تقديم هذا الخطاب بمعركة نقدية مع جيل قديم من نقاد التعبير، وتناول العالم وأنيس نصوصاً وظواهر مصرية، بعكس لويس عوض الذى طرح خطابه فى صمت ودون أن يثير معارك، وتناول نصوصاً وظواهر أوروبية. فضـلاً عـن أن كيفيات النشر قد منحت خطاب العالم وأنيس طاقة لم يتح لخطاب لويس عوض – فى بداياته – أن ينالها[١٤٩].

(١/٧)

إن تحليل كيفية تطبيق العالم للمهمة الاجتماعية للمسرح والآليات النقدية التى استخدمها سيكشفان – بدقة – عن البنية العميقة لخطابه النقدى. ويبدو واضحاً أن نتاج العالم التطبيقى فى النقد المسرحى قد مر بثلاث انتقالات أساسية. أولها بداياته التى كتب فيه مقاله عن مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم(١٥٠). ولعل هذا ما يشير إلى أن ثمة اهتماماً ما من العالم بتطبيق صيغته ومقولاته النقدية على نصوص مسرحية. ويتبدى فى نقده لـ "أهل الكهف" أن ثمة آليتين نقديتين مستخدمتين؛ آلية البحث عن المضمون الذى تقدمه المسرحية، ثم آلية اكتشاف كيف يعكس النص الواقع الاجتماعى. وفى الآلية الأولى لا يستخدم العالم مصطلح الفكرة – الذى استخدم بوضوح لدى لويس عوض ومندور – وإنما يستخدم مصطلح "مفهوم" الذى قد يماثل "النظرة إلى العالم"، وهى المقولة التى طرحها فى تصوراته النظرية. ولهذا "المفهوم" عند العالم دلالة أو دلالات يسميها "رمزاً"، والرمز هو الدال على رؤية الأديب لواقعه... وتتشكل هذه العملية التفسيرية على النحو التالى :

الكاتب ينتج نصا يحمل ← مفهوم يؤدى بدوره إلى ← رمز يدل بدوره على ↓ رؤية الكاتب لواقعه

ومثل هذا التصور قد يشير إلى أن العالم يدرك أن ثمة وسائط بين منتج النص وواقعه، وأن المنتج: "الكاتب" يدرك الواقع عبر تلك الوسائط. وبالمثل فإن الناقد لكى يفك شفرات ذلك العمل، فعليه أيضاً أن يحلل تلك الوسائط. ولكن كيفيات استخدام العالم لآلياته النقدية تشير إلى أن مثل هذا الفهم لم يكن واضحاً بدرجة كافية لديه. فالآلية الأولى يحققها العالم عن طريق تلخيص المسرحية تلخيصاً موجزاً، ليستخلص المفهوم أو المفاهيم التى يقدمها الحكيم، ويصل إلى أن الفقدان والحرمان والوحدة والضيعة، هى إذن المفاهيم الأساسية للزمن عند توفيق الحكيم(١٥١). وباستخلاصه لهذه المفاهيم توصل إلى أن الزمن عند الحكيم يحمل دلالة ذاتية، أو بعبارة أخرى: استخلص أن فهم الحكيم للزمن فهم ذاتى. لكن العالم لم يلتفت إلى الجذور الاجتماعية لذلك الفهم الذاتى على نحو ما يمكن أن نجد لدى لوكاتش – فى فترة معاصرة للعالم – من بحث عن الجذور الاجتماعية للرؤية، كما فى دراسته عن "أسس رؤية العالم عند الطليعية"(١٥٢).

وإذا كـــان العالم قد بين كيف يتجلى هذا الفهم الذاتى للزمن عند الشخصيات الرئيسية؛ حيث بيَّن أن كلا منها كانت معنية بعلاقتها هى الفردية بالعالم، ومن هنا لــم تعــد الحياة عند تلك الشخصيات [عملية وجهداً ومشاركة](١٥٣) – فإن العالم قد طــرح مفهومــه الــبديل لــلزمن بوصـــفه [عملية موضوعية خلاقة](١٥٤). وعبر الــتعارض بين المفهومين يتكشف للمتلقى أن خطاب العالم معنى بالكشف عن عدم صلاحية مفهوم الحكيم للزمن ..... حينئذ تبرز الآلية الثانية : اكتشاف كيف يعكس النص الواقع الاجتماعى؟، واللجوء إلى هذه الآلية يؤدى – من منظور علاقة الناقد بالمتــلقى – إلى إقناع المتلقى بــ "صحة" تفسير الناقد . ويحقق العالم آليته الثانية عــن طريق اللجوء إلى معارضة المسرحية – والتى تحولت إلى مفهوم – بواقعها السياســى الاجــتماعى؛ فيقدم عرضاً مطولاً – فى حدود المقال الصحفى – لأهم الأحــداث السياســية التى ميزت الفترة التى كتب فيها النص(١٥٥). وإذا كان العالم يلــتفت إلى بعض القوى الاجتماعية الإيجابية فى تلك الفترة فإنه – وهذا ما يجب ملاحظته – لا يتحدث عن طبقات أو قوى طبقية، ولا يشير إلى صراع طبقى، بل لا تــرد كلمة الطبقة أو مشتقاتها سوى مرة واحدة فقط وصفاً لمفاهيم الكتلة الشعبية (حزب الوفد)(١٥٦)..... ثم يربط العالم بين مفهوم الحكيم للزمن وبين الواقع ليصف المســرحية بأنها [مأساة مصر بحق ولكنها مأساة مصر من جانبها المهزوم الذليل، مصـــر التى ترى الزمن عدماً أسود لا حركة للتطور والنمو والنضج](١٥٧). ولهذا فهــو ينتهى إلى وصف المسرحية بأنها [من الأدب الرجعى، الذى وإن عكس جانباً مــن الحيـــاة المصرية، فإنه لا يشارك فى حركتها الصاعدة، بل يقبع عند علاقاتها وقواها الخائرة المهزومة](١٥٨). ويشير وصف الرجعى – فى خطاب العالم – وما يرتــبط بـــه من أن الأدب الذى "لا يشارك .... المهزومة" إلى عدم التزام الكاتب. ورغــم هذا لا يقدم العالم نقداً ماركسياً – حتى بالمعنى التقليدى – إذ لم يكشف عن الأساس الاجتماعى لرؤية الحكيم للزمن، ولم يبين – أو حتى يلتفت – إذا ما كانت رؤيـــة الحكيـــم لها علاقة برؤية طبقته أو شريحته، كما لم يتساءل عن علاقة هذه الـــرؤية بالوضـــع التاريخى لطبقة الحكيم أو شريحته. ولذا أصبح النص – لديه – دالاً على صاحبه أو منتجه. ولعل هذا ما يشير إلى كون العالم – فى تطبيقه النقدى فى بداياتـــه – نـــاقداً تعـــبيرياً(١٥٩)، تتدعم تعبيريته النقدية – ليس فقط من الربط المباشر بين النص ومنتجه – ولكن أيضاً من عدم اقتدار خطابه على تحليل الشكل

أو بعــض عناصره؛ فلم يقدم سوى ملاحظات عامة لا تزيد عن أن تكون مجموعة مــن الانطباعات العامة، والأحكام الجزئية غير المبررة دائماً، والمفتقدة – دائماً – إلى أيــة أمثــلة، والقائمة على عدد من التعبيرات غير الدالة نقدياً، وإن كانت ذات ايحاءات شعورية أو عاطفية من قبيل: افتقاد المسرحية إلى "التماسك الفنى"، وافتقاد "مــنطق العلاقــات الداخلية" فيها إلى "الصدق الإنسانى"، ووصف جمال المسرحية بأنه [جمال شاحب.... مريض](١٦٠).

ومــا ينطبق على العالم ينطبق أيضاً على التحليل البالغ الإيجاز الذى قدمه أنيس لمسرحية الحكيم" براكسا " فى فقرة من مقاله "من أجل أدب واقعى"(١٦١).

(٢/٧)

تتمــثل الانــتقالة الثانية فى نتاج العالم النقدى الكاشف عن تطبيقه لصيغته حــول المهمــة الاجــتماعية للمســرح فى نقده للنصوص والمسرحيات المصرية المعروضــة (من ١٩٥٦ – إلى يناير ١٩٥٩). والنموذج الممثل لهذه الانتقالة هو نقده لمسرحيتى نعمان عاشور "الناس اللى تحت" و"الناس اللى فوق"(١٦٢)، وهو نقد يدور حول النصين لا العرضين.

ويتــبدى – بوضــوح – أن ثمة تغيرا واضحاً إنْ فى بعض الآليات النقدية التى استخدمها العالم، وإنْ فى كيفية استخدامه لها . ويرجع الأمران معاً إلى طبيعة الــلحظة التاريخية التى قدمت فيهما المسرحيتان. وتتصدر آلية القياس آليات العالم الــنقدية، وتعــنى قيــاس النص على الواقع الاجتماعى، وإن تجلى هذا القياس – بصــورة واضــحة – فى مضمون النص أو رؤية الكاتب. فالعالم / الناقد يمتلك– بدايــة – تصــوراً ضمنياً لما يحدث فى الواقع المصرى ودلالته، ثم يتوجه صوب النص/ المسرحية ليفتش عن كيفية رؤية النص أو الكاتب لذلك الواقع. ولأن هاتين المســرحيتين – حسب العالم – تصوير للصراع بين القيم القديمة والقيم الجديدة فى المجتمع المصرى، فإن العالم يخلع عليهما وصفاً ايجابياً إذ هما عنده [استجابة فنية واعيــة لواقعنا الاجتماعى](١٦٣). ولكن سؤالاً عن كيفية حدوث هذه الاستجابة، لابد أن تلفتــنا إجابــته إلى أن العالم يحاول أن يصوغ – أو يستخدم – تصوراً ما عن الصــراع بوصفه أداة تحليلية ومفهومية يتمكن بها – من ناحية – من الكشف عن

كيفيـــة عكس المسرحيتين للواقع، ويقتدر بها – من ناحية ثانية – على الحكم على المســـرحيتين رؤيويا وجمالياً. ورغم جدة استخدام هذه الأداة المفهومية التحليلية – على مستوى التطبيق النقدى – فإن العالم يخضعها لواحدة من المقولات الجوهرية فى خطـــاب الاجتماعيين، وهى مقولة تقديم المضمون على الشكل. وهذا ما يتجلى فى "النصـــيحة" الـــتى يقدمها العالم ، إلى كاتب هذه المرحلة، بألا يردد الشعارات العامة للثورة الاجتماعية، أو يدعو إلى أهدافها دعوة خطابية وإنما عليه أن [يتعمق علاقاتـــنا الاجتماعية ويتسلل إلى نسيجها الحى، ويستشعر ما فيها من صراع بين قـــوى وقيـــم اجتماعية مختلفة ثم يجسد هذا الصراع فى نماذج وشخصيات صادقة ويقيـــم منها أحداثاً ومواقف حية، ويصوغ من هذا كله وحدة عمل فنى، على درجة كبيرة من الجودة][١٦٤].

وبمـــا أن الصراع هو الأداة الجديدة – على مستوى صياغة النص من لدن الكـــاتب – وعلى مستوى إدراك النص من لدن الناقد، فإن ذلك الصراع هو أيضاً العنصـــر الجوهـــرى فى مفهـــوم الثورة الاجتماعية الذى يطرحه فى هذا المقال؛ فالـــثورة، عـــنده، صـــراع اجـــتماعى يدور فى أطر ومستويات متعددة من حياة المجـــتمع[١٦٥]. واللافـــت أن العـــالم – رغم اهتمامه بالحديث عن الصراع – لا يستخدم مصطلح الصراع الطبقى الذى يعد عنصراً جوهرياً فى أى تفسير ماركسى جاد للمجتمع أو للتاريخ. ويتدعم هذا التغييب من ملاحظة أن العالم يبدو متردداً فى استخدامه لمفهوم "طبقة"؛ فأحياناً يستخدمه صريحاً فيشير إلى الطبقة الارستقراطية والطبقة الوسطى، ثم الطبقة العاملة التى وردت إليها الإشارة مرة واحدة فقط. بينما يســـتخدم تعـــبير الفئة بمعنى الطبقة، والفئات بمعنى الطبقات[١٦٦]. وأحياناً يستخدم هـــذا التعبير استخداماً أدق فيشير به إلى جزء أو جماعة من طبقة ما[١٦٧]. وليس تجنب الحديث عن الطبقة والصراع الطبقى مجرد أمر عارض فى نقد العالم لهاتين المســـرحيتين فقـــط، بـــل هـــو مـــلمح مـــتكرر فى مقالات أخرى للعالم فى هذه الانـــتقالة[١٦٨]. وهـــذا مـــا يشير إلى تجل آخر لما تبدى فى درس العالم لـــ "أهل الكهف".

ولما كان الصراع عنصراً فعالاً فى آلية القياس، فإن الآلية الثانية ترتبط به، حيـــث أصبح فهم الصراع أداة أساسية لتقييم بعض عناصر التشكيل الجمالى التى

يــتوقف العالم أمامها ورغم عدم تقديم العالم مفهوماً عن الصراع – من حيث هو العنصر الأساسي في تشكيل النص المسرحي – ورغم تأخيره لتناوله على مستوى بــنية مقالــته النقدية(١٦٩) – رغم هذا فإن العالم ينطلق من تصور عام – لا يتحدد بمصــطلح معيــن، ولا يــتقيد بفهم محدد – مفاده ضرورة اشتمال المسرحية على صـــراع شامل كبير تتمركز حوله خيوط المسرحية، وغياب مثل هذا الصراع أدى – لدى العالم – إلى جمود الشخصيات وتسطحها(١٧٠).

وإذا كـــان العـــالم قد رصد كل الصراعات الجانبية في هاتين المسرحيتين رصـــداً ينصب على تحديد الأطراف، ووصف ما حدث بكلمات مختصرة، وحديث بـــالغ الإيجاز عن كيفية تجليه في مسالك الشخصيات – دون أن يشير إلى كيفيات تشـــكيل هـــذا الصراع جمالياً – فإنه قد قدم التفاتة مهمة ودالة تشير إلى سعيه إلى الـــربط بين الصراع – من حيث هو عنصر رؤيوي – والصراع – من حيث هو أداة جماليـــة في الشكل المسرحي – ويؤدي ذلك الربط إلى اكتشاف الناقد والمتلقي ماهيـــة إدراك الكاتب "نعمان عاشور" للصراع الاجتماعي الحقيقي في مجتمعه؛ إذ يســـجل العـــالم وجـــود [صراع غامض خفي "بين الناس اللي فوق" وقوة أخرى غامضـــة هي "مصـــر الجديـــدة" أو هي قيم حياتنا الجديدة" التي تمثلت في بعض شخصـــيات "الطبقات الوسطى والدنيا"، ويتحقق ذلك الصراع "الخفي الغامض في المســـرحيتين ولكنه" لم يتمثل فيهما تمثلا كافياً](١٧١). ويقترب العالم – بذلك – من إدراك العلاقة بين افتقاد الكاتب الرؤية الشاملة لصراعات الواقع الاجتماعي وافتقاد الصـــراع الشـــامل في المسرحية؛ ولكن ما يضعف من قيمة ذلك الإدراك هو عدم قـــدرة منتج الخطاب / العالم على إثباته عبر تحليل كيفيات تشكيل الصراع، كأداة جماليـــة، مـــن ناحيـــة . وعناصر رؤية الصراع الاجتماعي لدى الكاتب – والتي تنتمي إلى أيديولوجيته ذات الأصول الطبقية / الاجتماعية – من ناحية ثانية.

ولمـــا كان تقديم المضمون مقولة جوهرية من مقولات خطاب الاجتماعيين، فـــإن آليات تحليل الشخصية المسرحية تتولد – على مستوى العملية النقدية – عن هـــذه المقولة، ثم تعود، تلك الآليات إلى تدعيم هذه المقولة على مستوى الدلالة أو المغـــزى الـــذي يســـتنبطه الناقد من المسرحية. فالعالم لا يحلل تكوين الشخصية المســـرحية، ولا يـــتوقف – إلا فيمـــا نـــدر – أمـــام كيفيات تشكيلها، بل يعرض شخصـــيات المســـرحيتين عرضـــاً موســـعاً ، ويقسمها تقسيماً مضمونياً؛ أي تبعاً

لانتمائها: إما إلى الماضى (ما قبل الثورة) وإما إلى الحاضر (الثورة). ولكن العالم – مع هذا – لا يجرد الشخصية المسرحية بحيث يجعلها مجرد تعبير عن فكرة أو مجـرد رمـز اجـتماعى أو طـبقى أو سياسى، بل يرى ضرورة تصوير العالم الاجـتماعى المعقـد، المـتراكب مـن حيث علاقاته المتداخلة، والذى تنتمى إليه الشخصية. وتحقق ذلك هو شرط نجاح الكاتب فى إقناع المتلقى بإنسانية الشخصية؛ فالشخصـية، إذن، فـرد ذو تـاريخ اجتماعى هو الذى أنتجها بقدر ما أثرت هى فيه(١٧٢).

وفى هـذا يختلف العالم عن مندور الذى كان إلحاحه يقع، دائماً على مطابقة الشخصـيات لـلممكن والإنسانى العام أكثر مما يقع على ضرورة تفريد الشخصية والإقـناع بها عبر تصوير تاريخها الاجتماعى تصويراً فنياً. بينما يكاد العالم يلتقى مـع مـندور فى الـنظر إلى أن بعض الشخصيات قد يتمثل دورها فى نقل رؤية الكاتب نقلاً مباشراً، وبما أن تلك الرؤية قد لا تختلف كثيرا عن الرؤية الاجتماعية لـلعالم الناقد فمن الضرورى – إذن – أن يهتم العالم ببعض أفكار هذه الشخصيات أو تلخيصها، أو نقل بعض تعليقاتها الدالة على رؤية الكاتب لواقعه، وهذا ما يظهر – بوضوح – فى تعامله مع شخصيتى "عزت" و"حسن"(١٧٣).

وثمـة جـزئيات أخـرى تشير إلى أن تحقق نضج ما فى تعامل العالم فى شخصيات المسرحية، وإن كانت لا تفيد تماماً فى السياق(١٧٤).

ولعـل قـرن تحـليل العـالم لـ "أهل الكهف" بتحليله لـ "الناس إلى فوق" و"الـناس اللى تحت" يشير – بوضوح إلى أن ثمة تطوراً ما فى خطاب العالم من حيـث قدرتـه عـلى استخدام بعض الآليات النقدية القادرة على الكشف عن كيفية تحقيق المسرحية مهمة اجتماعية ما. ومع ذلك فقد ظل خطابه حريصاً على تغييب الفهم الماركسى الحقيقى لكيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة.

ويـبدو أن ثمـة انـتقاله ثالثة فى نقد العالم التطبيقى تتمثل فى مقالاته بعد خـروجه مـن المعـتقل فى يونيه ١٩٦٤ ، وتمتد إلى نهاية ١٩٦٧ . وتنصرف اهـتماماته الـنقدية – فى كـثير من مقالاتها – إلى محاولة تفسير النصوص من منطـلق درء الـتعارض بين متطلبات السلطة من ناحية، ورؤى الكتاب من ناحية ثانية، وحاجات الجمهور / المتلقى من ناحية ثالثة(١٧٥).

(٨)

+ الانتقالة الثالثة : كمال عيد وصيغة الواقعية الاشتراكية :

بيـــنما طرح نقاد التيار الوضعى صيغة الاشتراكية فقد طرح نقاد التيار شبه الماركســـى صيغة الواقعية الاشتراكية. ومن الملاحظ أن العالم وأنيس فى بياناتهما النقدية (١٩٥٤) لم يستخدما مصطلح الواقعية الاشتراكية، ولم يشيرا إليه من قريب أو مـــن بعيد، وليس من المستبعد أن لا يكون العالم قد استخدم هذا المصطلح حتى يونيـــه ١٩٦٤[١٧٦]. ولذا فإن نقاد الجيل الثالث من هذا التيار هم أول من تبنوا هذا المصطلح فى سياقات النقد المسرحى. وفى هذا يختلفون عن مندور الذى اكتفى – كمـــا تبدى من قبل – بضم بعض عناصر ذلك المصطلح إلى صيغه النقدية، بينما قـــام نقـــاد هذا الجيل بتبنيه بأكثر من صورة؛ فقد قام بعضهم بتوضيحه وشرحه، بينما تعامل آخرون – فى كثير من الأحيان – مع الأعمال الفنية أو المسرحية من مـــنظور مســـتمد – مباشرة – من الواقعية الاشتراكية. ويتمثل عمل الفريق الثانى فيمـــا قدمه غالى شكرى من تفسيرات لأعمال توفيق الحكيم (المنشورة والمطبوعة مـــن ١٩٣٣ إلى ١٩٦٦) حيث جعل من مفاهيم الواقعية الاشتراكية إطاراً تفسيرياً يسهم فى الكشف عن المضامين الايجابية فى تلك الأعمال[١٧٧]. بينما استخدم أمير اسكندر بعض عناصر الواقعية الاشتراكية فى نقده التطبيقى فاستطاع أن يكشف – أحياناً – المضمون الطبقى العميق لبعض نتاجات كتاب المسرح المصرى[١٧٨].

وأما كمال عيد فقط كان أكثر ممثلى هذا التيار اهتماماً بتقديم صيغة الواقعية الاشـــتراكية، وكان يدرك – بوضوح – أنه يقدم النموذج الذى يطمح إلى أن يحققه كُـــتَّاب المســـرح المصـــرى[١٧٩] ولهـــذا يمثل تحليل صيغته كشفاً عن طبيعة هذه الصيغة لدى نقاد هذا التيار فى انتقالته الثالثة.

يمـــاثل كمـــال عيـــد بيـــن صيغتى "الواقعية الاشتراكية" و"الدراما الواقعية الاشـــتراكية"، و بين يحدد العناصر المختلفة التى تشكل أيا منهما يتكىء على ثلاثة عناصـــر؛ فـــأد ب/ مســـرح الواقعية الاشتراكية [يهتم بالمجموعات الشعبية][١٨٠].

والواقعية الاشتراكية – أدبا ومسرحاً [تعنى بالبحث فى الصراع القائم بين الطبقات ظاهرياً وباطنياً، ...... "وتهدف" [إلى إعلاء قيم الحياة الإيجابية ، ولهذا استطاعت الواقعيـــة الاشـــتراكية الجديدة أن تستخدم؟ "تخدم" الطبقات المسحوقة وأن تناصر الطـــبقة الجديـــدة الوليـــدة "طبقة العمال][١٨١]. بينما يتمثل العنصر الثالث فيها فى الاهـــتمام [بشخصـــيات الـــثوار البطولية][١٨٢] أو الاهتمام بتجسيد [شخصية البطل الثائر][١٨٣].

ومن الواضح أن تقديم كمال عيد لصيغة الواقعية الاشتراكية يخلو تماماً من تحديـــد الأساس الفلسفى العام والشامل لها؛ أى المادية الجدلية إذ إن هذا الأساس هـــو السند الفلسفى لتلك الصيغة، مما يبين أن عناصرها النقدية لا تفهم فهماً دقيقاً دون ذلك السند. ولذا كانت العناصر المختلفة التى قدمها كمال عيد من تلك الصيغة مجردة من محتوياتها الأيديولوجية الحقيقية. ورغم هذا فإن فهمه لتلك الصيغة يبدو – مقارنـــة بفهـــم العالم – "أكثر عمقاً"، وذلك ما يتكشف من عدة جوانب؛ فقد ربط كمـــال عيـــد بيـــن العنصر الثالث من عناصر تلك الواقعية الاشتراكية وبين مهمة المســـرح الاجتماعية؛ فعبر تصوير شخصية البطل يستطيع المسرح تحقيق مهمته الاجـــتماعية / الطبقية، وهذا ما يثبته أن دراما الواقعية الاشتراكية قد حلّت – فيما يـــرى كمـــال عيد – كثيراً من المشاكل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية – كما يشـــير كمال عيد إذ قدمت [شخصية الإنسان الجديد المناضل من أجل الاشتراكية، ومن أجل إقامة مجتمع عادل متكافئ يهتم بالعمال والفلاحين، ويخلق من شرورهم وتشـــردهم وبعثرتهم جمعاً ووحدة تمثل طبقة كبيرة لها كيانها وخطورتها وهيبتها فى ظـــل المجـــتمع الاشـــتراكى الجديـــد، ولا يـــتأتى ذلك الانتصار لهذه الطبقة، والانتصار كان مستحيلاً بدون البطل والصراع والتأثير الدرامى][١٨٤]. وفى فقرات مختـــلفة مـــن تطبيقاته النقدية – على مسرحيات جواكى – ربط كمال عيد بين البطل والصـــراع الطبقى بما يؤكد أهمية تصوير الصراع الطبقى عبر شخصية البطل[١٨٥]، وبذلك تتحقق مهمة المسرح الاجتماعية عبر عنصر من عناصر الصياغة الجمالية.

وثمـــة تجل ايجابى آخر فى فهم كمال عيد لصيغة الواقعية الاشتراكية يتمثل فى ربطه بين مهمة المسرح، من حيث هى تغيير المجتمع، وبين قدرة الكاتب – أو

جـوركي تحديـداً – عـلى اكتشـاف فكـرة [البطولة الثائرة المتمثلة في النهضة البروليـتارية][١٨٦]؛ فمثل هذا الفهم الذى قدمه كمال عيد يشير إلى عنصر جوهرى في صـيغة الواقعيـة الاشتراكية في صياغاتها الأولى لدى بليخانوف[١٨٧]، كما أن هـذا الفهم يبدو – في جانب من جوانبه – تطبيقاً لمقولة أن الكاتب ينبغي أن يمتلك وعيـاً ثوريـاً يمكـنه من استشعار قوى المستقبل، وهي المقولة التي حام حولها خطاب العالم وأنيس دون تحليل أو شرح لها. ولعل تأصل هذا الفهم لدى كمال عيد هو الذي جعله يبين – في نقده لتشيكوف – أن فعالية النقد الاجتماعي لا تتحقق ما لم يمتلك الكاتب [الوعي الثوري][١٨٨].

وثمة ايجابية أخرى من إيجابيات فهم كمال عيد لصيغة الواقعية الاشتراكية تتـبدى في فهمـه لكيفية تحقيق المسرح مهمته الاجتماعية بواسطة بناء الشخصية المسرحية، ومن خلال علاقتها بالمتفرج. فالشخصية المسرحية – كما عند جوركي – لابـد أن تمتلك وعياً ثورياً ينبع من ذاتها، وينتقل ذلك الوعي من تلك الشخصية – بتجسـيده – ليـتحقق الجمهور من ضرورة تغيير المجتمع[١٨٩]. وما يكاد يقدمه كمال عيد، هنا يتمثل في النظر إلى وعي الشخصية المسرحية بوصفه وسيطاً بين الكاتب والجمهور، بتصويره يتمكن الكاتب المسرحي من تحقيق التأثير الاجتماعي.

ورغـم الايجابيـات المختلفة التي تبدت في تقديم كمال عيد صيغة الواقعية الاشـتراكية، فـإن خطابه لم يكن يخلو من سلبيات متعددة تجهض – على مستوى تأسـيس الخطـاب الـنقدي – إمكانية إرساء صيغة "عميقة" للواقعية الاشتراكية، وتضـعف – من ثم – من فعالية تلك الصيغة في السياق الاجتماعي لمستخدميها. ولعل من أبرز تلك السلبيات اثنتين : النظر إلى المسرح بوصفه نقلاً لمجموعة من الأفكار، والربط المباشر بين الشخصية المسرحية، بأقوالها وأفعالها ، والكاتب.

ولقـد تجـلت السـلبية الأولى عـندما حدد كمال عيد ما قدمه جوركي في مسـرحياته المختلفة؛ إذ كان كمال عيد يلخص الأفكار المختلفة التي تبدت في تلك المسرحيات[١٩٠].

وإذا كـان قـد قـدم فهمـا إيجابيـاً يرى وعي البطل وسيطاً بين الكاتب والجمهـور، فإنه قد نقض تلك النظرة العميقة بنظرة مضادة تقوم على النظر إلى

الشخصية المسرحية بوصفها معبرة بأقوالها وأفعالها تعبيراً مباشراً عن آراء الكاتب نفسه، ولقد تجلت هذه السلبية فى لجوء كمال عيد – فى تطبيقاته النقدية – إلى استخدام آلية الربط بين الشخصية وأقوالها وفعل المؤلف وأقواله، ولقد أنتجت تلك الآلية تعبيرات كاشفة – فى خطابه – عن تحقيق المطابقة بين الطرفين: الشخصية المسرحية، من جهة، والكاتب المسرحى الذى صاغها، من جهة أخرى. ففى تناوله لمسرحية تشيكوف "طائر البحر" وحدها وردت التعبيرات التالية :

– [كما أن شخصية تريجورين تترجم على لسانها آراء تشيكوف حين يقول: "إن من لا يحس بنعمة الأدب أو من لا تكمن فيه موهبة التأليف متذرعة بالقوة والجمال هو كاتب يتخذ لنفسه مهنة فاشلة غير منتجة](١٩١).

– [وعلى هذا كنا نرى تريجورين يجمع الخبرات والمواقف فى الحياة كما يجمع اليهودى المال، وفى هذا يعكس تشيكوف نفسه على هذه الشخصية فى أسفاره الكثيرة.. كما أن الشكوك التى كانت تساور تريجورين فى كتاباته هى هى نفس الشكوك التى كانت عند تشيكوف المؤلف الذى طالما لم يرض عن نفسه أو عن كتاباته](١٩٢).

– [وتربليوف ككاتب كان يعبر تعبيراً صادقاً عن تشيكوف نفسه](١٩٣).

وحين قرن كمال عيد – من ناحية – بين النظر إلى المسرحية بوصفها نقلاً لفكرة والنظر إلى الشخصية المسرحية بوصفها ناقلة لآراء الكاتب، من ناحية ثانية، فإنه قد دعم ذلك القران بتكراره استخدام مصطلح يكاد ينفرد به عن غيره من نقاد الاتجاه الاجتماعى، وهو مصطلح "تعبير" بمعنى فكرة المؤلف عن شىء أو تصوره لشىء ما. ولما كان خطابه قد ماثل بين الشخصية المسرحية والكاتب، فقد كان متسقاً مع تلك المماثلة أن يعد كمال عيد الشخصية المسرحية "تعبيراً" أو تمثيلاً لنظرية الكاتب، وهذا ما تكرر لديه(١٩٤).

وليس ذلك الفهم الذى يطابق بين الشخصية المسرحية وكاتبها سوى تجل من تجليات الفهم التعبيرى / الرومانسى الذى يطابق بين العمل الفن ومبدعه. وهذا

مـــا يشـــكل عنصـــراً مـــتكرراً لدى كثير من أولئك النقاد، وكان يسهم بقوة – مع السلبيات الأخرى – فى الحيلولة دون قيام خطاب نقد اجتماعى فعال.

(٩)

+ لويس عوض : الاشتراكية الإنسانية ؛ نقد الحياة .

رغـــم أن لويس عوض قد طرق – فى مقالاته عن الاشتراكية والأدب[١٩٥] موضـــوعات كـــثيرة من أهمها نقده لما وصفه بـــ "المدارس المثالية" و"المدارس الماديـــة"[١٩٦] – فـــإن مـــن الضرورى بيان أن لويس عوض، سواء فى نقده تلك المدارس أو صياغته صيغته الجديدة، إنما كان يبنيهما على مفهومين أساسيين هما مفهومـــا: الاشـــتراكية والحيـــاة. ولذا فإن فهم صيغته عن مهمة الأدب/ المسرح بوصـــفه نقداً الحياة لا يتحقق إلا بالنظر إلى هذين العنصرين بوصفهما عنصرين مسهمين فى تشكيل الصيغة، وليسا مجرد عنصرين مُفَسِّرين لها[١٩٧].

ولقـــد فـــرق لويس عوض بين المجتمع والحياة على نحو يرى أن [المجتمع يفهـــم عـــادة على أنه جسم ذو كيان مادى محسوس وعلاقات مادية محسوسة وقيم ماديـــة محسوسة أو نابعة من المادة، أما الحياة فهى الكينونة كلها بما فيها من جسد وروح ومن مادة وفكر ومن أعضاء ووظائف. وأخيراً فمن الأفضل أن نتحدث عن الأدب والفـــن والعـــلم والـــثقافة للحياة لا للمجتمع لأن المجتمع يفهم عادة على أنه مجتمع بعينه محدود بحدود الزمان والمكان، أما الحياة فهى بغير حدود، وهى تيار مســـتمر يدخل فيه الماضى والحاضر والمستقبل، ،وهى تشمل هذا المجتمع وذاك المجـــتمع وكل مجتمع، أى تشمل المجتمع القومى خاصة والمجتمع الإنسانى بوجه عام][١٩٨].

وإذا كـــان مـــن الواضح أن هذا المفهوم يرى الحياة الإنسانية بالمعنى العام والشامل(١٩٩) – فإن من الواضح أيضاً أن لويس عوض لا يكاد يقدم تعريفاً دقيقاً للمجـــتمع، بل يكتفى بتقديم توصيف موجز يحل محل المفهوم السابق الذى تناثرت عناصـــره فى المرحـــلة الأولى من خطاب لويس عوض "١٩٤٦ – ١٩٥١". وإذا

كـــان هذا التوصيف قد انبنى على آلية المقابلة بين المجتمع والحياة، فإن تلك الآلية قـــد أدت دوراً فعـــالاً فى تشـــويه مفهوم المجتمع عن طريق تركيز لويس عوض تركيزاً واضحاً علىتقديم جانب واحد فقط من جوانب مفهوم المجتمع، وهو الجانب المادى،، وتعميمه، مع استبعاد الجانب المعنوى أو المجرد فى هذا المفهوم. وبذلك تـــراجع لويس عوض بمفهوم المجتمع إلى معناه الأكثر شيوعاً بوصفه تكويناً من المؤسســـات والعلاقـــات التى تربط بين مجموعة كبيرة من الأحياء، وإن كان هذا المعـــنى – عـــلى شيوعه – أضيق فى حدوده من ناحية، وأقدم استخداماً من ناحية أخـــرى مـــن مفاهيم للمجتمع تلتفت إلى جوانبه المعنوية دون أن تتجاهلها[٢٠٠] كما فعل لويس عوض.

ومـــن الواضـــح أن ذلك المفهوم الذى قدمه لويس عوض عن المجتمع فى "الاشـــتراكية والأدب" يتـــناقض بوضوح مع المفهوم الماركسى الذى ساد لديه فى المرحلة الأولى من مراحل خطابه النقدى "١٩٤٦-١٩٥١".

وتعد الاشتراكية العنصر الثانى من عناصر صيغة لويس عوض عن مهمة الأدب/ المســـرح بوصـــفها نقداً للحياة، ويحددها لويس عوض بأنها [فكرة إنسانية أولا وقـــبل كل شيىء فأهم خصائصها إذن الرحابة والتسامح والنظرة الشاملة التى لاتعـــرف الحدود. فأول ما تتميز به النظرة الاشتراكية السليمة خلوها من التعصب المقيـــت وتحـــررها من المذهبية الضيقة واعترافها بكل ما يمكن أن يدعم إنسانية الإنســـان ولو جاء من طريق غير طريقها وبمنهج غير منهجها. ولأن الاشتراكية الســـليمة دعـــوة إنســـانية مســـتنيرة فهى تعرف أن هدفها الأول هو توكيد إنسانية الإنسان، وتعرف أنها مرحلة تاريخية محددة نحو بلوغ هذه الغاية العظمى][٢٠١].

ومـــن الواضح أن مفهوم لويس عوض عن الاشتراكية – فى مقالاته تلك – إنما كان يركز فقط على جانبها الإنسانى الشامل الذى ينزعها من أطرها التاريخية المحـــددة لهـــا، وهـــذا ما يتجاوب – فى مسار خطابه – مع تقديم الحياة الإنسانية بالمعنى العام والشامل[٢٠٢].

ولقد اكتملت صيغة لويس عوض بتقديمه تصوره المباشر لمهمة الأدب/ المسرح من منظور اشتراكيته التى كرر وصفه لها بأنها الاشتراكية السليمة، أو الفلسفة الاشتراكية السليمة، فكان أن حدد صيغته بأنها [ترى فى كل مدرسة جادة من مدارس الفكر والفن والأدب نقداً جاداً للحياة. وترى أن نقد الحياة هو المقدمة الأولى لنموها ورقيها، وترى أن نمو الحياة ورقيها لا يكون إلا بنقدها، فبالنقد وحده تغربل بذور الموت من بذور الحياة][٢٠٣]. وليست تلك الصيغة – كما تتبدى فى الشروح التى قدمها لويس عوض فى مقالاته هذه – سوى صيغة توفيقية تسعى – بوضوح ومباشرة – إلى أن تأخذ من كل مذهب من مذاهب الفكر والفن، أو من كل اتجاه من اتجاهاتهما، شيئاً ما ايجابياً تتحدد ايجابيته من منظور منتج الصيغة، ثم تضم هذه المختارات معاً لتصنع منها "مذهباً واحداً"[٢٠٤] ظناً من المنتج أنه يقدم، بذلك ما يلبى حاجة واقعه.

وإذا كان تشكيل لويس عوض لهذه الصيغة التوفيقية يعد – فى جانب من جوانبه نتاجاً من النتاجات السلبية للعلاقة بين الناقد / المثقف والسلطة فى مرحلتى الخمسينيات والستينيات، فإن خطاب لويس عوض النقدى كان يحاول تبرير هذه الصيغة بكونها مواكبة للاشتراكية المصرية، ولكن اللافت أن لويس عوض – فى رصده لخصوصية تلك الاشتراكية المصرية – قد رصد متناقضاتها دون أن يشير – من قريب أو من بعيد– إلى نقده لتلك المتناقضات[٢٠٥]. وهذا لا يفسره سوى أن صيغة الاشتراكية الإنسانية عند لويس عوض قد وقعت فى ذات التناقضات التى وقعت فيها صيغة الاشتراكية التى طرحتها السلطة –بقوة– منذ بداية الستينيات[٢٠٦]. ولعل ذلك التجاوب بين تناقضات الصيغة النقدية: الاشتراكية؛ نقد الحياة عند لويس عوض، وتناقضات صيغة السلطة: الاشتراكية، ليس سوى وجه من وجوه العلاقة بين النقد، من ناحية، والسلطة من ناحية ثانية، والأيديولوجيا الجامعة بينهما من ناحية ثالثة.

ولقد قام بعض نقاد الاتجاه الاجتماعى فى مصر وخارجها بالرد على طرح لويس عوض تلك الصيغة؛ إذ وصف غالى شكرى هذه الصيغة بأنها مجرد نوع من الحلول الوسطية التى لا تفيد[٢٠٧]، بينما قام حسين مروة بصياغة مصطلح

"الواقعيـــة الجديـــدة" فحـــاول أن يربط بين الواقعية العربية فى تلك المرحلة وبين طبيعة الواقع السياسى والاجتماعى، من ناحية. وأكد أن تلك الواقعية الجديدة ليست مفروضـــة على الأدباء، من ناحية ثانية، وإنها لا تنكر العنصر الوجدانى من ناحية ثالثة(٢٠٨).

ويبدو واضحاً إن التأثير الأساسى الذى تركته تلك الصيغة على نتاج لويس عـــوض فى النقد المسرحى (١٩٦٢-١٩٦٧) يتمثل فيما تجلى فيه – منذ منتصف الســـتينيات – مـــن سعى إلى الإمساك بالدلالات العامة / الشاملة؛ إنسانية كانت أم ميـــتافيزيقية لرؤى بعض كتاب المسرح المصرى، أو لمضامين بعض المسرحيات المصـــرية التى كتبت فى تلك الفترة وعرضت فيها، وهذا ما يتجلى – على سبيل التمثيل – بنقده لمسرحيتى "الفرافير" و"سكة السلامة"(٢٠٩). ويبدو – بوضوح – أن هـــذه الظاهـــرة واحدة من تجليات أزمة الناقد المسرحى فى علاقته بالسلطة، من ناحية، والكتاب المسرحيين من ناحية ثانية، والجمهور من ناحية ثالثة، فى النصف الأول من الستينيات.

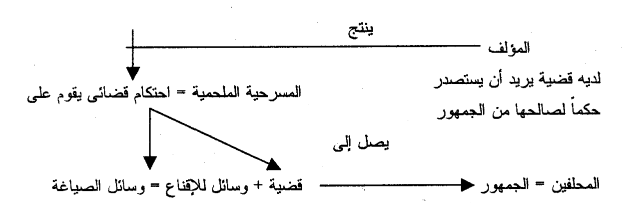
(١٠)

✦ التجريب والمهام الاجتماعية لمسرح بريشت :

إن تحديـــد المهام الاجتماعية التى يؤديها مسرح بريشت – بوصفه نموذجاً للتجريب – يعنى ضرورة اكتشاف مهمة المسرح الملحمى اكتشافاً تاريخياً يرد ذلك إلى موقعـــه فى تاريخ المجتمع الغربى وفنه، ويعمل على ربط هذه المهمة بماهية ذلـــك المســـرح، ويســـعى – أخيراً – إلى تبيان كيفية الإفادة منه فى ضوء الوعى العميق بطبيعة المجتمع المصرى فى الفترة التى نقلت فيها بعض نصوص بريشت المســـرحية والـــنقدية. وتـــترابط هذه الشروط المختلفة ترابطاً حتمياً؛ إذ إن افتقاد أحدهـــا، أو عـــدم الوعى العميق به، يؤدى إلى عدم القدرة على تأسيس تصورات نقديـــة تفى بمتطلبات الواقع – فى مرحلة تاريخية ما – وتكتسب – من ثم – حق البقاء.

ويكشف النظر إلى نتاج الجيل الأول من نقاد هذا الاتجاه أن ممثليه لم يُشغَلوا – غالباً – بمحاولة اكتشاف المغايرة التى تنطوى عليها مهمة المسرح الملحمى إلا قليلاً؛ فقد غلب على نتاج مندور تصور أن مهمة المسرح الملحمى مهمة سياسية، تتحقق باتخاذه [وسيلة للدعاية السياسية دون إهدار للقيم الفنية التى تكسب هذه الأداة قوتها ونفاذها](٢١٠). وقد تعدل هذا التصور فى نتاجات مندور النقدية المتأخرة؛ إذ كرر مندور أن مهمة المسرح الملحمى هى [استصدار حكم من الجمهور على قضية من القضايا واستخدام المسرح لتقديم مشاهد ومواقف وأحداث يستطيع الجمهور أن يبنى حكمه عليها](٢١١). ويبدو أن هذا التعديل قد أدخل مهمة المسرح الملحمى فى إطار المهمة الاجتماعية العامة. ولكن مندور – على العكس من بريشت – لم يطرح السؤال "المنطقى" فى حالة بريشت، وهو : أى جمهور يتوجه إليه الكاتب المسرحى؟ وبدهى أن بريشت كان على وعى حاد بمن يتوجه إليهم(٢١٢).

إن تصور مندور لمهمة المسرح الملحمى قد جعله يصوغ العلاقات بين مختلف العناصر المسهمة فيه (المؤلف، النص، وسائل التشكيل، الجمهور) صياغة قضائية(٢١٣) يمكن توضيحها كالتالى :



ويتجاوب هذا الفهم القضائى مع ما يتكرر فى خطاب مندور من أن المسرح الملحمى يعتمد على الإقناع العقلى أكثر مما يعتمد على [الإثارة العاطفية](٢١٤). فإذ رُبط هذا الفهم بما يكرره مندور من فاعلية "الإثارة العاطفية" التى [لابد من وجودها فى الدراما الحديثة أيضاً وإلا انصرفت عنها الجماهير المحتاجة نفسياً إلى

مثل هذه الإثارة، ورأت في الاكتفاء بالعنصر الفكرى كهدف للدراما برودا يصرفها عــنها، وذلك لأن الأدب كله – لا الفن وحده – لابد أن يثير فينا انفعالات عاطفية وإحساســات جمالية، وإلا خرج عن طبيعته وأصبح فلسفة أو اجتماعاً أو أى شيء آخــر غيــر الأدب][٢١٥]. – فــإن مثل هذا الربط يشير إلى أن فهم مندور لمهمة المسرح الملحمى يتصف – من ناحية– بأنه أحادى لا يدرك من مهمة ذلك المسرح ســوى مسألة الإقناع العقلى، وهو – من ناحية ثانية – يصدق، بدرجة أو بأخرى، عــلى مســرح بريشــت فى مرحلته التعليمية، ولا يصدق على مسرحه الملحمى وتصوراته النظرية المرتبطة به، وهذا ما سيتضح، بجلاء، فى فقرات تالية. ولعله ليــس مــن الغــريب أن يلــتقى فهــم مندور هذا مع أفهام بعض النقاد الغربيين المعاصرين له ممن رفضوا مسرح بريشت الملحمى وتنظيراته النقدية من منظور أنهما يجعلان المسرح مكاناً للتعليم أو للدعاية السياسية[٢١٦].

ويبدو أن لويس عوض قد تقدم خطوات نحو تفهم المهمة الاجتماعية لمسرح بريشــت؛ إذ رأى أن بريشــت يعرض السلبيات الاجتماعية المستقرة فى المجتمع الرأســمالى، ويطــالب جمهوره أن يتأملها وألا يسلم بها وأن يبحث عن استثناءات أقرب إلى روح الإنسانية الحقة[٢١٧].

وقــد كان أحمد عباس صالح أقرب نقاد ذلك الجيل إلى تقديم تصور عميق عــن المهمــة الاجــتماعية للمسرح إذ ربط بينها وبين اعتماد بريشت على السرد والحكايــة، مقــرراً أن بريشت [كان يعرض حكاية التناقضات الاجتماعية، يكشف بواسطة تركيبة الحوادث التى يشخصها على المسرح الأسلوب الشاذ غير الطبيعى الذى يسير عليه المجتمع دون أن ندرك شذوذه وعدم طبيعيته لاعتيادنا عليه. وفى مثل هذا العمل الشاق، حيث يظهر لنا ما فى أكثر أشكال الحياة الاجتماعية طبيعية مــن شذوذ كان عليه أن يشحذ انتباهنا أن يجعلنا فى حالة انتباه تامة ويقظة عقلية فاحصــة، حــتى نســتطيع أن نتخــلص من أسر العادة. ونتجرد من كل ما ألفناه وننفصــل عنه، ليتبين لنا أن حياتنا التى نعيشها، وأن نظامنا الاجتماعى نظام غير عادل وغير طبيعى وينبغى تغييره][٢١٨].

وبذلـك قدم أحمد عباس صالح تصوراً لمهمة المسرح الملحمى يبرز – فقط – الجانب التعليمى الاجتماعى فيها دون أن يلتفت إلى أن المتعة تشكل جانباً أساسياً لا ينفصـل قـط عـن الجانب الأول، وذلك ما سيتم تناوله – بتفصيل أكبر – فى الفقرات التالية(٢١٩).

ويـبدو أن بعـض نقاد الجيلين الثانى والثالث كانوا أقدر على تقديم تفسيراً لمهمـة المسرح الملحمى وفهمها فهماً اجتماعياً؛ وهذا ما يتبدى فى نتاجات محمود أميـن العـالم وصبحى شفيق وسعد أردش. ولا يبدو أن العوامل الذاتية هى التى تفسـر وحدهـا اقتدار شفيق وأردش خاصة على تقديم ذلك التفسير العميق إلى حد كبير(٢٢٠).

وإذا كان شفيق قد أخذ يفسر مهمة المسرح الملحمى متكئا على فاعلية دور المـتفرج – فـإن المرتكز المشترك الذى يستند إليه هو وأردش فى ذلك يتمثل فى تصـور أن الأشياء والظواهر – ومن ثَمَّ العالم أيضاً – كلها قابلة للتغيير، ومهمة المسـرح الملحمى تتمثل فى قدرته على أن يصور لمشاهديه تلك الإمكانية. ولكن الفارق بينهما أن كلاً منهما يحاول شرح هذه المهمة وتفسيرها بكيفية مختلفة؛ فعند أردش ترتـبط مسألة تغيير العالم بالجمال وقول الحقيقة؛ [فالجمال عند بريشت هو أن نقـول الحقيقة، و أن نؤثر وأن ندفع القارئ أو المستمع أو الرائى إلى الاقتناع بمـا وراء هـذه الحقيقة من زيف أو خداع، وإلى التصرف بما يجعل هذه الحقيقة قابـلة للـتغيير والتبديل](٢٢١). وبذلك يربط أردش بين هذه المهمة الاجتماعية من ناحية وبين الجمال الذى يتمثل فى الحقيقة المادية الاجتماعية –كما يتبدى فى النص السابق – من ناحية ثانية ، والمهمة الاجتماعية للمسرح الملحمى من ناحية ثالثة.

ولكـن أردش لـم يمـض فى تأسيس المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمى تأسيسـاً يـبرز الفاعلية الحقيقية له بل أخذ فى تعميم فهمه، وتسطيحه، حين طرح الجوانـب الأخـرى مـن فهمه لتلك المهمة مُلِحاً على "ما يجب أن يكون [من أن "المسـرح عـند بريشـت يجب أن يكون سياسياً وتربوياً، ويجب أن يكونَ العمل المسـرحى حـواراً مـع الجمهـور يضيء له الطريق ويوضح له وظيفته](٢٢٢). وتكشـف هـذه الفقـرة – بوضـوح – عن أن أردش قد جعل من مهمة المسرح

الملحمى أقرب إلى أن تكون مهمة تعليمية بحتة. ولم يضعف من ذلك سوى إشارة قــرن فيهــا أردش بيــن الوســائل الملحمية أو التربوية ودور المسرح فى كشف متناقضات الحياة الاجتماعية ودفع المجتمع إلى تصحيحها[٢٢٣].

وليــس بالإمكان تجاهل أن إخراج أردش مسرحية بريشت "الإنسان الطيب" ١٩٦٧، وعملــه مع "كورت فيت " فى إخراج " دائرة الطباشير القوقازية" قد جعله يقــترب مــن فهم المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمى مفسراً إياها بالالتزام الذى يحققــه بريشت حين يصر على [وجوب توجيه العرض بكل عناصره إلى الكشف عــن الحقــائق المخــزية الــتى ينطوى عليها التنظيم الاجتماعى فى المجتمعات الرأســمالية، وعن أسبابها الحقيقية، وإلى الدعوة من خشبة المسرح إلى البحث عن وســائل الــتغيير وإلى مباشرة هذا التغيير][٢٢٤]. ولا شك أن التحول البارز الذى يســجله هذا النص يتمثل فى أن كلمة "المجتمع" – التى وردت عند أردش من قبل وعــند أحمــد عــباس صالح أيضاً – لم تعد كلمة مطلقة يمكن أن تنطبق على كل المجتمعات، بل أصبحت لصيقة بالمجتمعات الرأسمالية، مما يشير إلى بداية إدراك أن مهمــة المســرح المــلحمى ترتــبط – فى جانبها التاريخى – بنقد المجتمعات الرأســمالية ، وأن هــذه المهمــة قــد تصبح عرضة للتغيير فى المجتمعات غير الرأســمالية[٢٢٥]. ومــع ذلك يبقى أن خطاب أردش لم يستطع اكتشاف العلاقة بين تلك المهمة الاجتماعية والتغريب.

ولــم يختــلف شفيق عن أردش فى تصوره أن مهمة المسرح الملحمى هى الإسهام فى تغيير المجتمع، ولكن شفيق قد فسر هذه المهمة تفسيراً يستند إلى تحليل علاقة المسرح بالمتفرج تحليلاً يرتكن إلى تناول عديد من جوانبها، مما يتيح القول إن شفيق قد نقل خطاب هؤلاء النقاد من مرحلة وصف مهمة المسرح الملحمى إلى مرحــلة القدرة على تأسيسها أو تأصيلها، غير أن هذه النقلة قد لازمتها سلبيات – سنشير إليها فى فقرات تالية – أضعفت من فعاليتها.

إن منحى شفيق يتبدى فى تكراره أن مهمة المسرح عند بريشت هى [إظهار الظروف التى تغير الإنسان][٢٢٦]، ويترتب على ذلك نقده لمهمة المسرح الأرسطى أو الــبرجوازى الــتى تتركز فى [إظهار شعورنا بالتغيير بأنه مجرد أزمة طارئة،

وبأنهـــا، ككـــل الأزمات، سوف تزول ، وبأننا فى النهاية، سنعود إلى نمط الحياة المألوف](٢٢٧).

ونـــفى فاعـــلية المسرح البرجوازى عند شفيق يتأسس على أن مهمته إنما تنصـــب – فى نهاية المطاف – فى الإطار الاجتماعى ؛ حيث إن تصويره لشعور المـــتفرج بالحاجة إلى تغيير المجتمع – ذلك التصوير الذى يستند إلى المماثلة بين الـــبطل والمـــتفرج – على أنه شعور طارئ، عابر – يؤدى إلى استكانة المتفرج وقبولـــه للعالم والمجتمع كما هو. وبدأ يسهم – ذلك المسرح – فى تثبيت الأوضاع الاجـــتماعية الجائـــرة وغير الإنسانية(٢٢٨). ومثل هذا الفهم يمكن أن يرتد – جزئياً إلى كـــتابات بريشـــت الـــنظرية؛ ففى "الأورجانون القصير" ينتقد بريشت المسرح الـــبرجوازى الذى كان سائدا فى العشرينيات والثلاثينيات لأنه [يُظْهِرُ بنية المجتمع المُصَـــوَّرة فوق خشبة المسرح على أنها لا يمكن التأثير فيها بواسطة المجتمع فى قاعة المشاهدة](٢٢٩). ولكن شمولية فهم بريشت للمهمة الاجتماعية للمسرح لا تستند فقـــط إلى تجربـــته من حيث هو كاتب وناقد ومخرج أيضاً، بل تستند، كذلك، إلى إدراكـــه المـــبكر أن المســـرح يشكل مؤسسة من مؤسسات الحياة الاجتماعية فى المجـــتمع الـــبرجوازى، وبذلـــك فإن تثوير هذه المؤسسة مهمة تقوم بها العناصر المكونة لها، ومن بينها الناقد(٢٣٠).

ولم يكن نقد شفيق لمهمةالمسرح البرجوازى إلا الأساس الذى طرح نقيضه بوصـــفه مهمة المسرح الملحمى؛ إذ إن [مهمة المسرح الجديد أن يضع الإنسان فى الظـــروف الـــتى تحيـــط بـــه وتحدد مجال فاعليته وتحمل عناصر تغييره وتغيير مجـــتمعه. ولهـــذا فهـــو يُعْرِضُ تماماً عن وظيفة المسرح القديم، ويغير تماماً من موقـــف المـــتفرج. إنـــه يبـــنى الدراما بحيث تسمح للمتفرج باستجماع الظروف الموضـــوعية التى يعيش فى قلبها، وبحيث يترك الصالة وقد أصبح على وعى بما يشـــكل حياته. فوظيفته اجتماعية وهى أيضاً وظيفة ثورية](٢٣١). ولقد كشف شفيق عـــن كيفيـــة تحقيق هذه الوظيفة عن طريق شرحه كيفية بناء الشخصية المسرحية بـــناء يقوم على تحطيم التماثل بين الشخصية والمتفرج، وإبراز تاريخية الظروف

والظواهـــر ممـــا يوقـــظ فى المتفرج الرغبة فى تغييرها، واستخدام التغريب الذى يحقق نسبية الأشياء مما يدفع المتلقى إلى التفكير فى تغييرها(٢٣٢).

وبـــذا بـــدا أن شفيق كان أقرب هؤلاء النقاد إلى اكتشاف العلاقة بين مهمة المســـرح الملحمى من ناحية وبنية الشكل فيه من ناحية ثانية، وفاعلية التغريب فى تفعيـــل الشـــكل وتحقيـــق المهمة من ناحية ثالثة. ولكن إذا كان نقاد الجيلين الثانى والثالث – وخصوصا شفيق – قد اقتربوا من إدراك مهمة المسرح الملحمى إدراكاً أقـــرب ما يكون إلى النضج فإن قرن ذلك الإدراك بنصوص بريشت النقدية يكشف عن أن ذلك الإدراك – على ما فيه من عمق وقدرة على تعليل المهمة الاجتماعية للمســـرح المـــلحمى – كـــان أحادى الجانب يأخذ من خطاب بريشت حول مهمة المســـرح شـــيئاً ويـــدع أشياء أخرى أو يتجاهلها عمداً أو دون عمد – ذلك ما لا يســـتطيع دارس خطـــابهم القطع فيه ؛ إذ إن النظر إلى خطابهم – بعمق – يكشف عـــن إهمال جانب المتعة فى مهمة المسرح الملحمى؛ ومن الغريب أن أقدر هؤلاء الـــنقاد عـــلى فهم نظرية بريشت، أى شفيق، كان أكثر من تجاهل هذا الجانب فى مهمة المسرح الملحمى عند بريشت(٢٣٣). بينما لمسها – عن بعد – أردش فى فقرة قصيرة لم يتوقف فيها للكشف عن العلاقة بين المهمة الاجتماعية وتحقق المتعة(٢٣٤). وكذلك اقترب العالم الناقد التطبيقى من إدراك تلك العلاقة إدراكاً عاماً حين قرر أن [مسرح بريخت لا يلغى المشاركة الوجدانية ولا يزيل الإيهام المسرحى نهائياً، ولا يكـــتفى بإثـــارة الفكـــر وحده، ولا يقضى بذلك على الروح الدرامية وإنما يحرص مســـرح بريخت على التركيز فحسب على إثارة الجانب الفكرى وإبرازه، وتخليص المشاهد من الاستغراق الوجدانى الكامل. ولهذا فمن الضرورى أن تتوفر المشاركة الدراميـــة فى مسرح بريشت مع كسر هذه المشاركة الدرامية بالتركيز على جانب العقـــل. إنه ليتضمن طرفين أساسيين، هما المشاركة الوجدانية واليقظة العقلية معًا، مـــع الـــتركيز عـــلى الطرف الأخير. ولهذا فإن التضحية بأحد هذين الطرفين هى إهـــدار لمســـرح بـــريخت. فالتضحية بالمشاركة الوجدانية، ستقضى على الطابع الـــدرامى، بـــل الفنى لهذا المسرح، والتضحية باليقظة العقلية ستجعل منه مسرحاً أرســـطالياً عادياً](٢٣٥). ورغم عمومية فهم العالم المطروح فى هذه الفقرة، والذى

لا تدعمـــه كتابات نظرية أخرى، فإنه لم يجعل مهمة المسرح الملحمى المبنية على طبيعـــته مجـــرد مهمة اجتماعية تعليمية جافة كتلك التى تواترت لدى مختلف نقاد الاتجـــاه الاجتماعى. وبذلك اقترب تصور العالم مما قدمه – قبله بسنوات – واحد مـــن نقـــاد بريشـــت بيَّن أن بريشت قد سلَّم بإمكانية تصوير المشاعر فى المسرح بشـــرط أن تظل تحت الضبط، كما سلم – فى أعوامه الأخيرة – بأن هناك إمكانية للـــتماهى مـــع الأبطـــال الايجـــابيين، وإن كان قد أشار إلى أن ذلك ليس صحيحاً دائمـــاً(٢٣٦). ولكـــن العـــالم لم يدرك أن المهمة الاجتماعية للمسرح الملحمى عند بريشـــت تتولد عبر الجدل مع مهمة الإمتاع، بينما بدا العالم يقيم مجاورة لا جدلاً بين هاتين المهمتين، وبذلك كان تصوره للمهمة الاجتماعية للمسرح الملحمى أقرب – فى جوهره – إلى أن يكون أحادياً.

إن أحاديـــة فهم منتجى هذا الخطاب لمهمة المسرح الاجتماعية عند بريشت قـــد أدت إلى تقليص هذه المهمة فى خطابهم مما جعلها أقرب ما تكون إلى المهمة التعـــليمية، وتدعـــم ذلـــك عن طريق نزعهم الإطار الأساسى الذى تتحقق – عبر الجـــدل معـــه – مهمة المسرح الاجتماعية عند بريشت. فبريشت فى "الأورجانون القصـــير" يركز كثيراً على مهمة المتعة، ويجعلها المهمة الأساسية للمسرح فى كل عصوره، ويصفها بأنها [أنبل وظيفة وجدناها للمسرح] وأنها هى التى أضفت على المســـرح طبيعـــته الخاصـــة مؤكداً أنها تغيرت فى تاريخ المسرح فى المجتمعات البشرية(٢٣٧). ولعل هذه التأكيدات المتتابعة فى خطاب بريشت فى "الأورجانون" – ولا ســـيما فى فقراته الأولى – قد تجعل نظرة سطحية إليه تقرر أن مهمة المسرح لـــدى بريشـــت تتمثل فى المتعة "فقط"، ولكن القراءة المدققة للأورجانون تبين أن بريشت قد جعل المتعة هى المهمة الشاملة للمسرح التى تتضمن – جدليا – مهمته الاجتماعية؛ بمعنى أن المسرح لديه يسعد متفرجيه، ويسليهم، ويمتعهم، وفى الوقت نفســـه يدعوهم إلى تغيير العالم. إن المسرح – فيما يرى بريشت – يدعو جمهوره من الطبقات والشرائح التى يهمها تغيير العالم أو لا يحقق النظام الاجتماعى السائد صـــالحها، فهـــؤلاء هـــم الذيـــن يصفهم بريشت بأنهم الفلاحون، وزراع الفاكهة، ومحصلو وسائل النقل، وغيرهم ممن يقدم لهم المسرح تصويراته للحياة الإنسانية،

من منظور نقدى أساساً، فإنهم كما يصفهم بريشت [هؤلاء جميعاً الذين ندعوهم إلى مسرحنا، ونرجوهم ألا ينسوا لدينا اهتماماتهم المسعدة، ونعرض العالم على أفئدتهم وعقولهم حتى يغيروه بعد استحسانهم][٢٣٨] تصويراتنا. بل إن بريشت يجعل من تصوير المسرح تجارب المجتمع، الماضية والمعاصرة، سبيلاً إلى تحقيق المتعة والتى تكتسب بدورها فاعلية وتأثيراً[٢٣٩] تتحول بمقتضاه إلى التأثير فى المتلقين، وبذلك فإن [المتعة الفنية تخدم التعليم][٢٤٠].

ولعل اقتدار خطاب بريشت النقدى على أن يصوغ مفهوماً لمهمة المسرح يزيل التناقض بين مهمة المتعة والمهمة الاجتماعية هو الذى يضع ذلك الخطاب موضع التنظير للمسرح فى عمومه وليس لمسرحه الملحمى فقط.

(١/١٠)

وثمة جانباً آخر يرتبط بتصور خطاب هؤلاء النقاد للمهمة الاجتماعية لمسرح بريشت يتمثل فى تصورهم لجدوى مسرح بريشت للمجتمع المصرى فىالخمسينيات والستينيات. وبعبارة أخرى ما الحاجات الاجتماعية المحددة المرتبطة بالمجتمع المصرى، والتى يمكن أن يكون مسرح بريشت مساعداً فى تلبيتها؟.

من الواضح أن ثمة فروقاً دالة بين تصورات هؤلاء النقاد لتلك الحاجات الاجتماعية المصرية التى يسهم مسرح بريشت فى تلبيتها، وبعض هذه الفروق يمكن أن يرتد – جزئياً إلى اختلاف الأدوار التى يؤديها كل جيل فى إطار ذلك الاتجاه؛ فمندور حين دعا إلى ضرورة الاتصال بمسرح بريشت فإنه كان يعلل ذلك بالحاجة إلى الاتصال المستمر [بمبتكرات الفن والثقافة][٢٤١]. بينما يبدو أن ثمة تبريرا آخر للحاجة إلى مسرح بريشت يستند إلى أن بريشت نموذج راق للفن الاشتراكى، وأنه – بتعبير لويس عوض – [من القلة القليلة من الكتاب الذين استطاعوا رغم التبشير المباشر بالفكرة الاشتراكية والأخلاق الاشتراكية فى أدبهم أن يحافظوا على قوانين الفن شكلاً ومضموناً][٢٤٢]. ويكاد ذلك الرأى نفسه يتكرر عند غالى شكرى[٢٤٣]. ويبدو أن المستتر فى هذه التبريرات يتمثل فى تصور أن

الحاجــة الاجــتماعية التى يُلَبيها مسرح بريشت فى مصر تتمثل فى كونه نموذجاً للفــنان المصــرى فى مرحلة التحول نحو الاشتراكية. ولقد تبدى ذلك – بوضوح وتفصيل – لدى سعد أردش[٢٤٤] حيث علل الحاجة إلى مسرح بريشت بأن بريشت [يعــرف العمل المسرحى لا بشكله، بل بهدفه وفعاليته الاجتماعية. إن بريشت ينتج الفــن لجمهــور هذا المكان بالذات، وهذه اللحظة بالذات، ومن هنا يجب أن يعكس حاجاتــه الحقيقيــة والواقعيــة، هــذا الاهتمام، وهذه العناية من بريخت بالحاجات الموضوعية الراهنة للجمهور "المجتمع" هى العلامة المميزة لمسرح بريشت][٢٤٥]. ثــم ربط أردش – بوضوح – بين مسرح بريشت والحاجات الاجتماعية فى مصر فى الســتينيات[٢٤٦]. ورغــم ما بدا لدى أردش من إدراك لنسبية مسرح بريشت – تلك النسبية التى ترتكز على انطلاق الإبداع المسرحى من إطارين محددين زمانياً ومكانيــاً – فــإن الــتركيز على هذه النسبية وحدها دون إدراك عنصرها الجدلى المقــابل – والــذى يتمثل فى كون أطروحات بريشت النظرية ومسرحه الملحمى نقضًــا للتصــورات التى يستند إليها "المسرح الأرسطى" – يؤدى إلى عدم القدرة عــلى رؤية تصورات بريشت النظرية والتطبيقية رؤية عميقة تؤسس لكيفية الإفادة منها إفادة فعالة تفيد المسرح والمجتمع المصرى.

(١١)

✦ التأصيل ومهام المسرح الاجتماعية :

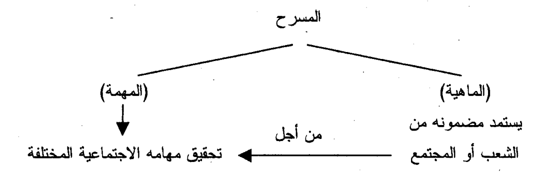
تكشــف معاينة نصوص هؤلاء النقاد – فى المرحلة الأولى – أن بعضهم – ممن كانوا يعملون فى إطار الحركة المسرحية – قد استشعروا بعض الجوانب التى تندرج فى إطار التأصيل، مما يشير إلى أن إشكال التأصيل قد تولد – فى الأساس – مــن الممارسة المسرحية. وتُظْهر بعض نصوص طليمات والبارودى إدراكهما العلاقة بين التأصيل والمهمة الاجتماعية للمسرح المصرى؛ حيث ربط طليمات – مــن ناحية – بين المسرح المصرى وجمهوره، فدل هذا على أن طليمات قد جعل هذا الربط هو الأساس الذى يُمَكِّن المسرح المصري من القيام بمهمته الاجتماعية. بيــنما أدرك الــبارودى – من ناحية ثانية – أن عدم تأصل الإحساس الدرامى فى

البيئة المصرية – وهذه هى التعبيرات المثالية التى استخدمها البارودى – يعد عائقاً أمام قيام المسرح المصرى بمهامه الاجتماعية التى حددها البارودى[٢٤٧].

ورغـم أن مصـطلح التأصيل لم يتم طرحه فى الانتقالة الثانية من انتقالات هـذا الاتجـاه فإن الصيغ النقدية التى طرحها هؤلاء النقاد كانت تتضمن ضرورة ارتـباط المسرح بالواقع المصرى، وكان هذا الارتباط يحمل – بدوره – دعوة إلى تأصيل المسرح المصرى؛ صحيح أن هذه الدعوة لم تؤد إلى طرح تصورات نقدية متكامـلة أو صيغ تؤطر التأصيل، جمالياً واجتماعياً، ولكن من الصحيح أيضاً أن صيغ هذه المرحلة قد أكدت على ضرورة ارتباط الكاتب المسرح بالواقع المصرى وخصوصياته، وهذا ما يشكل عنصراً من عناصر التأصيل من ناحية، كما أن ذلك العنصـر لا ينفصل – من ناحية ثانية – عن تركيز هؤلاء النقاد على المضمون، وبذا تجاوب التأصيل مع مقولة تقديم المضمون.

ومـن الواضـح أن الانتقالة الثالثة من انتقالات هذا الاتجاه هى التى أخذت فيهـا مسـألة التأصيل تحتل موقعا مهماً فى خطاب هؤلاء النقاد، وقد ارتبط ذلك بـتحولات المجتمع المصرى التى كان أبرزها بدايات البحث عن الطريق العربى المصـرى نحو الاشتراكية. وكما حاولت الصيغ النقدية التى قدمها نقاد هذا الاتجاه الـتجاوب مع ذلك البحث، فإن مسألة التأصيل قد كانت – فى كثير من جوانبها – مُبَـلْورة لذلك التجاوب. وقد دعم هذا تراكم الكتابات المسرحية المحلية التى تقبلت المؤسسـة الـنقدية – مـن منتصـف الخمسينيات – إدراجها تحت مسمى الأدب المسرحى أو المسرح. وذلك ما جعل من التعامل النقدى مع تلك الكتابات سبيلاً من السـبل المساعدة على تبلور الجزئيات المرتبطة بالتأصيل – والتى طرحها هؤلاء النقاد فى الانتقالتين السابقتين – فى تصورات ذات طبيعة أقرب إلى الشمول. وإذا كـانت دعـوة يوسف إدريس إلى مسرح مصرى صميم – فى بداية ١٩٦٤ – قد أطَّـرت كثيراً من محاولات التأصيل – سواء فى الكتابة أو النقد المسرحى – فإنها كانت، أيضاً صياغة جهيرة لحاجة ملحة فرضها الواقع المصرى نفسه منذ النصف الثانى من الخمسينيات؛ وهى الحاجة التى تبلورت فى ضرورة جعل الأشكال الفنية والأدبية نابعة من المجتمع المصرى ومستجيبة لحاجاته[٢٤٨].

ولقد كانت غالبية نتاجات هؤلاء النقاد تصورات أو أفكار عامة طرحت فى ثـنايا النقد التطبيقى. وإذا كان أمر التأصيل لديهم يؤول إلى ربط المسرح بالشعب أو بالمجـتمع المصرى، فإن مثل هذا الربط يتحقق – من منظور خطابهم – على مستوى المهمة والماهية على النحو التالى:



ومـن الواضح – من نصوص الخطاب النقدى عند هؤلاء النقاد – أن مثل هـذا الـربط هـو الأسـاس الـذى يحدد طبيعة التأصيل وعلاقتها بمهام المسرح الاجـتماعية، وتتـبع صيغ نقدية صغرى – لدى نقاد التيار الوضعى خاصة – من ذلـك الأسـاس؛ فثمة صيغة تدعو إلى أن يستند المسرح إلى "روح الشعب"، وهو مصطلح متكرر لدى مندور والقط والنقاش[٢٤٩] مما يشير إلى ثباته النسبى بين نقاد وضـعيين ينـتمون إلى أجيال مختلفة. ويبدو أن القط كان أكثرهم سعيًا إلى تحديد دلالـة هـذا المصـطلح ممـا يكشـف عن تصوره لكيفية تحقيق مهمة المسرح الاجتماعية عبر التأصيل.

ويـرد ذلـك المصطلح – لدى القط – فى سياق أشمل من المصطلح ذاته؛ يتمـثل فى تصور مؤداه أن لكل أمة مقومات خاصة بها [ومن أهم هذه المقومات الآداب والفـنون لأنهـا خلاصة التجارب الروحية للأمة وعدتها فى ربط ماضيها بحاضـرها وامـتداد تطورهـا على مر العصور][٢٥٠]. ولهذا ينتقد القط استعارة الأدبـاء والفنانين المصريين "الأساليب الأدبية أو الفنية "الأوروبية" [دون نظر إلى ملاءمتها لطابع مجتمعنا][٢٥١]. ولما كان القط قد التفت إلى أن النتيجة المترتبة على هذا المسلك تتمثل فى صعوبة تقبل المتلقى المصرى لتلك الإبداعات الفنية، فإنه قدم الحـل الذى يتمثل فى دعوته – ليس للأدباء فقط – بل لكل الفنانين أيضاً [إلى أن

يفهـم الفـنان روح الشعب الذى يبدع فنه من أجله فيزود نفسه بكل الثقافات الفنية المختلفة لتنصهر فى نفسه وتخرج بعد ذلك فى قالب فنى حديث يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذه الروح](٢٥٢).

ولقـد ارتبط بهذا الحل – لدى القط – تصوره لغاية دراسة التراث الشعبى العـربى فى الفنون المختلفة إذ هى [فهم الروح الأصيلة للشعب العربى فى تصوير مشاعره وأفكاره عن طريق الفن تمهيداً للاتجاه بفننا الحديث عامة نحو هذه الوجهة لـتكون نقطة انطلاق نحو خلق فن قومى له طابعه المتميز دون أن يكون معزولاً رغـم هذا عن الاتجاهات الحديثة عند الشعوب المتحضرة الأخرى](٢٥٣). وإذا كان مـا يطـرحه القط لا يختلف فى دلالته عما طرحه مندور أيضاً، فإن القط قد كان أقدر على تقديم صياغة أكثر تحديداً(٢٥٤) ومع ذلك فإن القط كان ينظر إلى التراث/ الأدب الشـعبى بوصفه "تعبيرا" عن الشعب فى عمومه دون أن يلتفت إلى الدلالات الطـبقية الـتى يتضمنها هذا "التعبير"؛ إذ أن الأدب الشعبى – فى جوهره – نتاج طـبقى تتحدد طبيعته من ارتباطه، فى منشئه وفى صيرورته، بالطبقات التى تنتجه وتسـتهلكه؛ فهـو ليـس "تعبيراً عن الشعب بوصفه كتلة واحدة أو متجانسة، ولا يتحول إلى هذه الدرجة التعميمية إلا على سبيل التجوز.

وليـس مفهـوم الشعب لدى القط سوى دال على منحى القط المثالى، وهو مـنحى يتأكد من التحديد الذى يسنده القط إلى مصطلح "روح الشعب" الذى لا يعنى عنده سوى "الأجواء المحلية"؛ وهذا ما يظهر بوضوح فى تفسير القط لنجاح بعض الأعمـال الأدبية أو المسرحية المصرية؛ إذ يرده القط إلى التصوير الجزئى الذى قدمته لبعض جوانب "البيئة المحلية" إذ يقرر أنه [لو نظرنا فى قصصنا ومسرحياتنا الـتى ظفرت بمكانة مرموقة ولقيت إقبالاً كبيراً من الجماهير لرأينا أن نجاحها – رغم ما بها من بعض القصور الفنى – يرجع إلى عناصر تجعل لها طابعاً متميزاً عـن سواها من الأعمال الأدبية. فعودة الروح لتوفيق الحكيم ليست مبرأة من كل العيوب ولكن طابعها المحلى وتميز شخصياتها وأجوائها جعلها علامة من علامات الطـريق الهامـة فى تطور الرواية العربية. وقنديل أم هاشم ليحيى حقى – رغم التطور غير المقبول الذى طرأ على شخصيتها الأولى الدكتور إسماعيل – استمدت

مكانـــتها المـــرموقة فى فـــن القصــــة المصرية من هاتين الصورتين المتناقضتين المـــتميزتين اللتين رسمهما المؤلف لميدان السيدة زينب. وكثير من روايات نجيب محفـــوظ - رغم ما بها من تفصيلات كثيرة قد تخرج أحياناً عن سياق الأحداث - يقوم نجاحها على تلك الأجواء والشخصيات الخاصة التى تزخر بها. وكذلك الحال فى مسرحيات نعمان عاشور الناجحة مثل "الناس اللى تحت" و"عيلة الدوغرى" ففى كـــل مـــنهما شخصية أو أكثر ذات كيان مستقل وموقف خاص من الحياة والناس. وفى مســـرحية "السبنسة" لسعد الدين وهبه شخصية مصرية صميمة هى شخصية الشـــيخ ســـيد أضفت عليها روحاً قومية صميمة وتعاونت مع الشخصيات المتميزة الأخـــرى على النجاح الذى حظيت به.. كل هذا يؤكد ضرورة أن نعيد النظر فى منهجـــنا الـــذى سلكه معظم أدبائنا وفنانينا فى التأثر بمفاهيم الأدب والفن الأوربى لـــكى نقيم آدابنا وفنوننا على أساس من روحنا غير معزولين مع ذلك عن تيارات الحضارات الحديثة](٢٥٥).

وليـــس مـــا فى النص السابق - على طوله - من تحديد لـــ "روح الشعب" سوى تقديم للأجواء المحلية، والتى تنحل - بدورها - إلى مختلف المظاهر البيئية الجـــزئية المـــأخوذة عـــن "البيـــئة" المصرية. وليس هذا التحديد سوى نسج على المصـــطلح الرومانســـى الشـــائع "اللون المحلى" الذى قدمته الرومانسية الأوروبية لـــتأكيد نســـبية الفن المتمثلة فى تصويره بيئة محددة زمانياً ومكانياً، لتنقض بذلك منحنى الكلاسيكية إلى تصوير العام والشامل والثابت من الملامح الإنسانية(٢٥٦).

ولقـــد تجـــاوب تحديد القط لمصطلح "روح الشعب" مع ما قدمه مندور فى بعـــض تصوراته الجزئية، ومع ما كان النقاش يحققه فى نقده التطبيقى للمسرحيات التى اعتمدت على "مادة" من التراث الشعبى(٢٥٧).

ولقـــد تدعم هذا المصطلح فى مجرى خطاب هؤلاء النقاد ليس فقط بتحديد القـــط لـــه أو بـــتواتر استخدامه لدى مندور والنقاش، ولكن أيضاً بانتقاله إليه من دراســـات الأدب الشعبى؛ إذ كان هذا المصطلح سارياً بكثرة فى تلك الدراسات قبل تواتـــره فى ذلـــك الخطـــاب(٢٥٨). وبذلـــك تفاعلت هذه الطرائق الثلاث فى تثبيت المصطلح فى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى.

ورغـم أن شـكرى عياد قد طرح التساؤل عن ماهية التأصيل ومهمته من منظور مشـابه لمـنظور القـط ومـندور والنقاش؛ إذ ربط بين الأدب وسياقه الاجتماعى، فإنه قد مال إلى اختزال ذلك السياق فى بعده الحضارى إذ عَدَّ الأنواع الأدبيـة والمذاهب الأدبية [أصداء لنظرة معينة إلى الحياة، نظرة تصيبها اختلافات الـزمان والمكـان بكـثير من التغيير والتبديل، ويخضعها قانون الفعل ورد الفعل أحيانـاً لمـا يشبه التناقض، ولكن الأصداء المختلفة تلتقى أخيراً فتكون نظرة حياة وتكشـف عـن روح حضارة](٢٥٩). ولقد رتب شكرى عياد على ذلك نفى إمكانية اسـتعارة القوالـب أو الأشكال الفنية الغربية دون الخضوع للرؤية الحضارية التى تتضـمنها تـلك الأشكال(٢٦٠). ومن ثم استطاع شكرى عياد أن يمهد لوضع مسألة التأصـيل – من حيث جذرها الجمالى ومن حيث مهمتها الاجتماعية – وضعا دالاً ودقيقـاً فى آن؛ إذ بَيَّن أن إشكالية الكاتب المسرحى العربى تتبدى فى إنه ينطلق – فى إبداعاته – دون مواضعات أو تقاليد مسرحية عربية سابقة عليه، بعكس الكاتب المسـرحى الغربى الذى يجد فى ثقافته أنماطًا مختلفة من المواضعات الفنية. وإذا كـان منـظور شكرى عياد يؤكد نسبية تلك المواضعات، فينفى – بعمق – وجود قوانيـن ثابـتة للمسرح – فإنه يرى أن هذه المواضعات ليست خلقاً فردياً بل نتاجاً لمجموعة من الكتاب، فهى [تعبير عن اتجاه مشترك يسمونه روح العصر](٢٦١).

وليـس مصطلح روح العصر سوى واحد من مصطلحات النقد الرومانسى المـتكررة عند نقاد هذا الاتجاه(٢٦٢)، تكراراً يشير إلى تجاوبه – على مستوى بنية هـذا الخطـاب – مع مصطلح "روح الشعب". ولكن شكرى عياد – مع هذا – قدم إضـافة دالـة؛ إذ يكاد يكون الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذى أدرك دور جمهور المسـرح فى تثبيت تلك المواضعات فى الإطار الاجتماعى الذى يجمع بين الكاتب المسـرحى وجمهـوره لأن [المسـرح يفـترض وجود جمهور مدرب على هذه المواضـعات والتقاليد ليلتقى من الكاتب عمله، لأن المسرحية لا تستطيع أن تنتظر جمهورها كما يمكن أن ينتظر الكتاب جمهوره](٢٦٣).

ولقـد ربط شكرى عياد بين هذه الإضافة وبين "روح العصر" ليدعو الكاتب المسـرحى العـربى إلى أن ينشئ تقاليد المسرح العربى ومواضعاته، وبذلك أطر

مسـألة التأصـيل تأطيراً عميقاً. ورغم ذلك لم ينعكس هذا التأطير على التطبيقات الـنقدية لنقاد هذا الاتجاه، وحتى على نقد شكرى عياد التطبيقى نفسه؛ إذ كان فى نقـده لكثير من العروض والنصوص المسرحية أقرب إلى الناقد التفسيرى منه إلى الناقد الاجتماعى يبحث عن كيفية بناء "العقدة" ثم الشخصية(٢٦٤).

وإذا كـان التأصيل – عند هؤلاء النقاد – وسيلة لتعبير المسرح العربى عن **"روح الشـعب"** أو عن **"روح العصر"** فإن خطابهم يشير – بوضوح إلى أن تحقيق **التأصـيل** بمهمـتيه تلك يعد سبيلاً لأن يحقق الأدب / المسرح العربى العالمية أو **الدلالة الإنسانية** العامة(٢٦٥).

(١٢)

+ تخلخل الخطاب : المهام غير الاجتماعية :

ليـس صـحيحاً الـنظر إلى خطـاب هؤلاء النقاد بوصفه محاولة لصياغة تصـورات عن مهام **المسرح الاجتماعية** وحدها؛ إذ إن مثل هذا النظر يفترض – ضمناً – أن منتجى هذا **الخطاب قد نفوا المهام** غير الاجتماعية التى طرحتها بعض النظريات الغربية للمسرح، **أو أنهم قد قدموا** تصورات بعض هذه النظريات للمهام غير الاجتماعية ثم حاولوا أن **يبينوا عدم اتساق** تلك التصورات مع الصيغ المختلفة الـتى طـرحوها عن المهام **الاجتماعية** للمسرح. وإنما – على العكس – فقد أعاد بعـض هـؤلاء الـنقاد طـرح مفـاهيم بعض النظريات الغربية عن المهام غير الاجـتماعية للمسـرح دون أن ينقدوا هذه المفاهيم، بل كانوا دائماً يسلمون بها كما هى دون أن يحـاولون – أحيانـاً – أن يخلعوا عليها دلالة اجتماعية ما. وفى كلا الحـالين تـم تثبيت هذه المفاهيم فى خطابهم النقدى دون نظر نقدى منهم إلى مدى التعارض بينها وبين الصيغ النقدية التى طرحوها عن المهام الاجتماعية للمسرح.

ولعـل تواترها لدى نقاد هذا الجيل، خاصة، يرجع – فى جانب من جوانبه إلى اختلاف دور ذلك الجيل عن دورى الجيلين الآخرين داخل هذا الاتجاه بوصفه جزءاً من المؤسسة النقدية(٢٦٦).

ومـــن الملاحـــظ أن هـــذه المفاهيم غير الاجتماعية تبدو أكثر وضوحاً فى خطـــاب نقـــاد الجيل الأول: وضعيين كانوا أم ماركسيين أوليين، وأنها قد تواترت لديهم فى الانتقالات المختلفة التى مر بها هذا الاتجاه. وليس هناك ما يشير إلى أن هذه المفاهيم قد تسللت – بطريق مباشر – إلى خطاب نقاد الجيلين الثانى والثالث، غيـــر أنـــه من الضرورى – فى الوقت نفسه – الإشارة إلى أن نقاد الجيلين الثانى والثالث لم يقوموا بنفى تلك المفاهيم مما يشير إلى تقبلهم الضمنى لها. وهذا ما دعم تفـــاعل تـــلك المفاهيم مع سلبيات تأسيس نقاد هذا الاتجاه صيغ المهام الاجتماعية للمسرح.

وأبرز هذه المفاهيم: التطهير، وادخار الطاقة، والتعبير عن النفس.

(١/١٢)

يبدو مفهوم التطهير أكثر وروداً لدى محمد مندور ولويس عوض، وإن كان ثمـــة اخـــتلاف بينهما يتمثل فى الإضافة التى يقدمها كل منهما إليه، وذلك إن كان مفهـــوم الـــتطهير فى ذاتـــه مهمة للمسرح أو عنصراً يمكن أن تضاف إليه مهمة أخرى للمسرح، وهذا ما سيتبدى عبر التحليل وفى نهايته.

رغـــم أن مندور قد قدم التفاتة دقيقة فى كتابه "فى الأدب والنقد" ١٩٤٩ عن أن الخلاف بين النقاد حول "وظيفة المسرح النفسية" أم رسالته الأخلاقية الاجتماعية القوميـــة" – وهـــذا هو الوصف الذى يستخدمه مندور – يشكل [المشكلة الجوهرية الأدب المســـرحى][٢٦٧] – رغـــم هـــذا فإن "مندور" قد وصف نظرية أرسطو أنها "الـــنظرية النفسية للمسرح" ثم قدم تلخيصاً لكيفية تحقيق المسرح مهمته من منظور تـــلك النظرية بالقول [ونظريته "أى أرسطو" تقوم على المبدأ الشهير الذى عبر عنه بقوله: إن المسرح بإثارته الخوف والرحمة فى النفوس يطهرها من شهواتها، وهى الـــنظرية المعـــروفة بـــنظرية التطهير Katharsis، وذلك لأن فى النفس الإنسانية غرائـــز الكفـــاح الفطـــرية الـــتى أتت أوضاع الحياة الاجتماعية فكبحت جماحها وطوتهـــا، وكـــل غريزة مكبوتة قوة مدمرة، والمسرح بإثارته العاطفتين السابقتين يعـــالج تلك القوى المكبوتة، وذلك لما يقوم بين المشاهد والممثل من المشاركة فيما

يأتيـه من أحداث؛ كأن المشاهد يعيش تلك الأحداث إذا أجاد الممثل التمثيل ووهب المشـاهد شيئاً من الخيال والقدرة على الانفعال. والرحمة والخوف لا يثيرهما إلا مـناظر العـنف، ذلـك العنف، الذى تدفع إليه الغرائز الفطرية كما قلنا، وهذا هو معنى التطهير ووظيفته"[٢٦٨].

ومـن الملاحظ أمران دالان: أن "مندور" قد قرر بوضوح – فى بقية النص – **إمكانية الجمع** بين التطهير وادخار الطاقة البشرية، ثم عاد – بعد سنوات طوال – **ليكـرر الرأى** ذاته[٢٦٩]. كما أن "مندور" لم يرفض فى "فى الأدب والنقد" المهمة **التعليمية التوجيهية** للمسرح / الأدب، وإن رآها تتحقق عبر المتعة أولا[٢٧٠]. وبذلك جمع **خطاب مندور** حول مهمة المسرح بين ثلاثة مفاهيم مختلفة، قد يصل اختلافها إلى حد **التناقض**.

ويبدو **أن فهم مندور للتطهير** ووظيفته قد ترسب فى خطابه النقدى، وإن قدم بعـض الإضـافات **ذات الدلالـة** على ماهية خطابه؛ فحين كان مندور فى مرحلة صـياغة تصوراته **النقدية المستقلة** وداعية إلى النقد الأيديولوجى، كان يكرر آراءه عـن الـتطهير – والـتى **سبق له أن أبداها** قبل ذلك فى "فى الأدب والنقد" – فى مواضـع مختلفة من كتابه **"الأدب وفنونه"**[٢٧١] كما كان يفيد منها فى تقييمه بعض مسـرحيات توفيق الحكيم[٢٧٢]. **غير أن الإضافات** التى أضافها إلى آرائه تلك هى علامـات دالة على خطابه؛ فمن ذلك أنه قد وصف التفسير الذى كان يقدمه، دائماً، للـتطهير بأنه هو [التفسير الراجح لتلك النظرية][٢٧٣]. بينما بَيَّن – فى إضافة ثانية – عدم التعارض بين جمع التراجيديا بين العنصر الفكرى/ الفكرة والتطهير، وإن قيد ذلك الجمع بضرورة تقديم "الإثارة العاطفية" من حيث الأهمية، لأن وجودها هو الأسـاس فى تحقيـق الـتطهير، بينما يعد العنصر الفكرى فى التراجيديا عنصراً ثانويـاً[٢٧٤]. ثم عاد فى إضافة ثالثة ليقرر بوضوح إمكانية أن تجمع التراجيديا بين تحقيـق الـتطهير وتقديـم فكـرة ما؛ فمسرحية "أوديب ملكاً "لسوفوكليس" [هدفها الأساسى وعلتها الغائية هو فعلاً التطهير بإثارة عاطفتى الفزع والشفقة على مصير بطـلها أوديب، وذلك بالرغم من أن هذه التراجيديا العاتية لا تخلو طبعاً من فكرة، وهى الفكـرة التى كان المجتمع اليونانى القديم يؤمن بها إيماناً راسخاً – فكرة أن

الإنســان مهما فعل لا يستطيع أن يفلت من قبضة القدر عندما يلاحقه، ولكن هذه الفكرة تعتبر فى التراجيديا عنصراً ثانوياً لا مقوماً أساسياً](٢٧٥).

وتتمــثل أهميــة الإضـــافة الثالثة – بصفة خاصة – فى كشفها عن توسيع مــندور مــن فهمه لمهمة التراجيديا فلم يعد ثمة تعارض بين أن تحقق التراجيديا الــتطهير، وأن تقــوم – فى الوقت نفسه – بمهمة اجتماعية تتمثل فى نقل تصور المجتمع عن شئ ما أو قيمة ما. وربما كانت الدلالة الضمنية التى يحتويها خطاب مــندور – إذن – هى إمكانيــة أن يصبح التطهير مهمة ليست للتراجيديا اليونانية وحدها بل لأشكال مسرحية مختلفة. ولم تظل تلك الدلالة الضمنية خبيئة فى خطاب مــندور إذ ســرعان مــا برزت إلى سطحه وتحولت إلى "قاعدة" ينقد مندور على أساســها المسرح الذهنى عند توفيق الحكيم، وإن كان مندور – كعادته – كثيراً ما يضم المفاهيم المتناقضة إلى بعضها البعض دون فحص نقدى لها(٢٧٦). ولقد اعتمد مــندور فى تعميمه التطهير مهمة للمسرح، فى عمومه،على إقامته تجاوبا مفهومياً بيــن التأثير العاطفى المؤدى إلى التطهير، من ناحية، والمقولة الرئيسية المتكررة فى مفهومــه عــن الأدب بوصــفه مــا [يثير فينا انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية](٢٧٧)، من ناحية ثانية.

ولكــن فهم مندور لكيفية تحقق التطهير – كما يتجلى فى نصوصه المختلفة المذكورة فى الفقرات السابقة – قد ظلّ فهمًا عامًا لا يتعمق فى فهم مهمة المسرح/ الــتراجيديا، عند أرسطو عن طريق إدراك العلاقة بينها وبين مهمة مختلف الفنون الجميلة عنده والتى [تتمثل فى منح السعادة أو المتعة العقلية](٢٧٨)، وإن كان هذا لا يمــنع [أن الفــن الممتع قد يؤدى – احياناً أغراضاً نافعة ويصبح أداة أخلاقية فى أيــدى مشرعى القوانين](٢٧٩). ولهذا وضع أرسطو التراجيديا فى منزلة أسمى من الفنون الأخرى لأنها تقوم بإعادة إنتاج الجانب الجاد من الحياة(٢٨٠).

ورغــم أن بوتشر – الذى قدم تلك الاستنتاجات السابقة – كان أقرب إلى أن يكــون "مجــرد مفســر" لأفكار أرسطو الجمالية، لكنه استطاع – بربطه بين غاية الــتراجيديا ومهمة الفنون الجميلة عند أرسطو – أن يتجاوز إعادة وصف التصور الأرســطى وصــفاً عاماً يفتقد العمق بعكس مندور. كما افتقد خطاب مندور القدرة عــلى إدراك دلالات نقديــة واجتماعية وأيديولوجية شاملة ترتبط بمفهوم أرسطو

حـــول الـــتطهير، وافـــتقاد هذا الإدراك أدى – من ناحية – إلى عدم تمكن خطاب مـــندور مـــن تحديد الدلالات المختلفة التى يرتبط بها مفهوم التطهير، وأدى – من ناحيـــة ثانية – إلى عدم تمكنه من إدراك التناقض بين التطهير والمهمة الاجتماعية للمســـرح كمـــا كـــان مندور ينادى بها. وهذا ما يتبدى فى جانبين: وصف مندور لنظرية أرسطو عن التراجيديا/ المسرح بأنها تحدد للمسرح وظيفة نفسية، دون أن يربط بين تلك الوظيفة والطبقات النقدية السميكة التى أضيفت – عبر قرون – إلى نظرية أرسطو؛ فرغم أن مندور قد أشار إلى أن أرسطو قد ذكر التطهير فى كتابه "فن الشعر" مرتين دون أن يحدد بدقة المقصود منه(٢٨١) – فإنه لم يلتفت إلى كيفية تشـــكل تصـــورات نقدية مختلفة عن مهمة المسرح / الأدب / الفن وإضافتها إلى نظـــرية أرسطو؛ إذ تشير دراسات مختلفة فى النقد الغربى إلى أن اهتمام أرسطو فى "فـــن الشـــعر" بتناول ماهية الشعر/ المسرح أكثر من اهتمامه بتناول مهمته قد جعـــلت الـــنقد الغـــربى – بداية من القرن السادس عشر وما تلاه – يقدم شروحاً مختلفة لنظرية أرسطو تركزت حول المهمة لا الماهية. ولمَّا كان هؤلاء الشراح قد انطلقوا من التركيز على الجمهور/ المتلقى – أكثر من تركيزهم على الماهية – فقد أخـــذوا يحـــددون للمسرح / الشعر مهام تعليمية أو نفسية مختلفة طبقاً لافتراضات ذلك الجمهور وتوقعاته(٢٨٢).

ويتـــبدى الجـــانب الـــثانى فى عـــدم طرح خطاب مندور تساؤلاً عن مدى الائتلاف أو التناقض بين التطهير والمهمة الاجتماعية التى يطالب الأدب/ المسرح بـــتحقيقها . صحيح أن استخدام مندور لمفهوم التطهير فى نقده المسرحى كان أقل مـــن استخدام لويس عوض له، لكن من الصحيح أيضاً أن مندور قد ضمَّ التطهير إلى خطابه وجعله مهمة نفسية للمسرح دون أن يتكشف الدلالة الاجتماعية الضمنية القـــارة فى الـــنظرية الأرسطية، تلك الدلالة التى تساعد الناقد الاجتماعى على أن يحـــدد موقفاً من النظرية الأرسطية، وهذا ما سيتبدى بوضوح بعد تحليل تصورات لويس عوض عن التطهير.

ولقـــد كان لويس عوض، بحسه الفلسفى، أقدر من مندور على تقديم صياغة لفهـــم اجـــتماعى ما عن مهمة المسرح الاجتماعية من منطلق الدلالة النهائية التى

يـؤول إليهـا التطهير من حيث تأثيره الاجتماعي. ورغم أن لويس عوض لم ينتج ذلـك الفهم عن طريق إعادة تفسير نظرية أرسطو في سياقها الاجتماعي التاريخي الذي تولدت فيه، فإن ما قدمه يعد خطوة متقدمة على نتاج مندور.

ولقـد بنى لويس عوض تصوره عن مهمة المسرح – عبر التطهير – على الأسـاس المتكرر في كثير من كتاباته من أن الصراع الدرامي هو صراع مركب يـدور داخل نفس البطل بين الخير والشر، فهو ليس صراعاً خارجياً بين شخصين مختلفين، ثم حدد لويس عوض تأثير ذلك الصراع على الجمهور/ المتلقي، وكشف عـن الدلالة الحتمية لنهايته، في نص طويل دال: [أما نحن النظارة فنؤمن بالبطل ونمجـده لبطولته ونبغضه ونرتاع منه لإجرامه. أما نحن المشاهدين فيختلط علينا الأمـر كمـا اختلط عليه وتتبلبل أفكارنا وعواطفنا فلا ندري حقاً أنحب هذا البطل الوغـد أم نمقـته، فإذا بنا نحبه ونمقته في وقت واحد. أما نحن المشاهدين فنرى جـريمة الـبطل فتقشـعر أبداننا وترتعد أرواحنا ولا نرتاح حتى نرى البطل يلقى مصـرعه جـزاء له على ما ارتكب من إثم. نحن لا نرتاح حتى يلقى هذا البطل المجـرم قصاصـه، لأن فيـنا حاسـة أخلاقية تجعلنا نؤمن بقانون العدالة الإلهية وبقـانون العدالة الدنيوية. ولو قد رأينا في الحياة أو في آثار الفن مجرمًا مهما سما في بطولـته ومهمـا ارتفع في عظمته يرتكب الجريمة ثم لا يلقى حتفه وفاء لها، لاقشـعرت أرواحنا وارتعدت أبداننا من هذه القوة التي تعيث في الناس فساداً دون ضـابط أو رابط. ولو قد وجدت هذه القوة الجبارة القادرة على فعل الشر دون أن تُسـأل أمـام أحد ودون أن تمزق تمزيقاً لاختل نظام الكون بأكمله، ولاختل نظام المجـتمع بأكمله. بل ولفسدت النفس الإنسانية ذاتها. فنحن نعلم أن القانون الأزلي الـذي يرتكـز عليه كل شيء؛ وهو قانون العدالة الإلهية والدنيوية، قد جعل لكل جـريمة عقابا مهما قست الظروف الدافعة إلى الجريمة، ومهما حسنت الدوافع إلى الجـريمة، بل ومهما عادت الجريمة بالخير على بني الإنسان][٢٨٣]. وقد أكد لويس عوض أن تعاطف المتلقي مع البطل أساسه المشابهة[٢٨٤]. وبذلك فقد تناثرت بعض عناصـر مفهـوم الـتطهير في الطرح الذي قدمه لويس عوض لمهمة التراجيديا، والـتي أصبحت عنده مهمة للمسرح في عمومه. ولقد جعل لويس عوض لمصرع

الـــبطل فى نهاية المسرحية دلالة فعالة فى تحقيق المسرح مهمته. ولمَّا كان لويس عـــوض قـــد بَيَّـــن – بوضوح شديد – أن حتمية مصرع البطل تعد تحقيقاً لقانون العدالة الإلهية والدنيوية، فإن ادراكه لهذه الحتمية هو الذى قاده إلى صياغة دلالتها الشاملة التى هى – فى الوقت ذاته – مهمة المسرح: المحافظة على نظام المجتمع ونظام الكون من حيث هما نظامان أخلاقيان.

ومـــن الواضـــح أن ذلك الفهم الذى قدمه لويس عوض إنما هو فهم أخلاقى واضـــح ينبـــنى – مـــن ناحيـــة – على الدلالة العميقة التى تنطوى عليها النظرية الأرســـطية، ويـــتجاوب – مـــن ناحية ثانية – فى منحاه العام، وليس فى عناصر التفســـير، مع كثير من الاجتهادات الحديثة والمعاصرة التى تناولت التطهير ودوره فى تحقيـــق مهمة المسرح؛ حيث حاولت هذه الاجتهادات أن تقدم تفسيرات مختلفة لمـــا يـــترتب عـــلى التطهير الأرسطى، وقد غلب عليها تفسيره بأنه يؤدى تأثيراً أخلاقيـــاً يتمثل فى تحرر المتلقى أوالجمهور من أهوائه أو عواطفه المحزنة، بينما حـــاولت تفسيرات أخرى أن تجعل للتطهير دوراً فى أن يعرف المتلقى ذاته معرفة إدراكيـــة[٢٨٥]. ولم تستطع سوى بعض الصياغات النقدية القليلة أن تؤسس للتطهير مهمـــة اجـــتماعية مـــا، تتراوح بين جعل المتلقى يدرك واقعه الخاص، أو تجعل التطهير ذا وظيفة اتصالية تتجلى فى قدرته على عرض جوانب تقليدية للسلوك، أو تقديم معايير السلوك بهدف وضعها موضع الشك والتساؤل[٢٨٦]. ورغم ما يبدو فى ذلـــك التفســـير الأخيـــر من إمكانية أن يكون التطهير وسيلة إلى تحقيق المسرح/ الأدب مهمـــة اجـــتماعية ما، مما يشير، ضمنا، إلى أن هذا التفسير يمكن أن يكون حاملاً لإمكانية فهم اجتماعى – على درجة ما من العمق – للتطهير، رغم ذلك فإن مـــا يجب ملاحظته – بوضوح – أن هذه التفسيرات المعاصرة للتطهير إنما تتم فى ســـياق خطابـــات نقديـــة مختلفة تماماً عن الخطاب الأرسطى، وهذا ما يتبدى فى نظـــريات نقدية غير أرسطية كجماليات التلقى، ونقد استجابة القارئ، وغيرهما[٢٨٧]، ممـــا يـــدل على أن التطهير الأرسطى يستعصى على أن يكون وسيلة نحو تحقيق المسرح مهمة اجتماعية حقيقية. ويكمن السبب فى ذلك الاستعصاء فى دور مفهوم الـــتطهير فى الـــنظرية الأرسطية والتفسيرات الشارحة لها؛ فإذا كان هذا المفهوم

عنصـــراً مـــن عناصر النظرية الأرسطية – من ناحية – وتحديداً لمهمة المسرح/ الفـــن من منظور هذه النظرية، من ناحية ثانية، فإن رؤية العالم المتضمنة فى هذه الـــنظرية تتمخض عن دلالة عميقة لا تدعو إلى تغيير العالم، بل إنها على العكس تفضـــى إلى قبولـــه، وتعد لحظات رفضه – والتى يحياها المشاهد أو يعايشها فى تـــلقيه المسرحية – مجرد لحظات عابرة، قصيرة، ما يلبث المشاهد بعدها أن يعود إلى الـــتواؤم مع عالمه أو مجتمعه مرة أخرى[٢٨٨]. وهذه هى الدلالة الأشمل التى تـــنطوى عليها تلك النظرية. ولعل هذا ما يفسر – من ناحية – عمق تصور لويس عوض حين بيَّن أن مهمة المسرح تثبيت النظامين الأخلاقى والاجتماعى بوصفهما نظامين أخلاقيين؛ إذ كان ينتج، بحسه الأخلاقى، ما تتضمنه النظرية الأرسطية فى بنيـــتها العميقة. ولكنه لم يلتفت – من ناحية أخرى – إلى أوجه التعارض بين تلك الدلالة وبين الدعوة إلى أن يقوم المسرح بمهام اجتماعية فعالة فى تغيير المجتمع.

(٢/١٢)

تـــبدت محاولـــة لويس عوض الجمع بين تحقيق المسرحية لمهمة التطهير ولمهمة اجتماعية ما فى عدد من مقالاته النقدية التطبيقية على عدد من المسرحيات المصـــرية الـــتى حـــاولت أن تقترب من التراجيديا، والتى كتب معظمها وقدم فى النصف الثانى من الخمسينيات بينما كان القليل منها فى الستينيات[٢٨٩]. ومن المهم الإشـــارة إلى أن تفـــرقة لويـــس عـــوض بين البطل التراجيدى والبطل الملحمى، والأساس الاجتماعى/ البيئى الذى يفرز كل نمط منهما[*] تعد عنصراً من العناصر الـــتى يســـتند إليهـــا فى تحليلاته تلك. وتعد مقالته عن مسرحية "اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس نموذجاً لجمعه بين البحث عن البطل التراجيدى الأرسطى والمهمة الـــتى يحققهـــا ذلـــك البطل، من ناحية، وتحديد المهمة أوالدلالات الاجتماعية التى تنطوى عليها المسرحية، من ناحية أخرى.

ونلحظ، ابتداء، أن مسألة عدم توفيق يوسف إدريس فى رسم شخصية البطل تكـــاد أن تكون المسألة المحورية التى توقف عندها لويس عوض فى ذلك المقال. صـــحيح أنـــه تـــناول ، أيضاً، "أخطاء" يوسف إدريس فى رسم بعض الشخصيات

الأخـــرى وفي تقديـــم بعض الحوادث[٢٩٠]، لكن ذلك التناول يقل كثيراً عن تناوله لمســـألة رســـم شخصـــية البطل. وإذا كان لويس عوض قد بيَّن السلبيات المختلفة المتبدية فى بناء شخصية البطل، فإنه حدد منظوره إلى شخصية البطل بأن [البطل بنص القول لابد أن تتوفر فيه عناصر البطولة أو قُلْ هو "الإنسان" الأمثل فى صفة مـــن الصـــفات بحيـــث نأسى لسقوطه وانهياره][٢٩١]. وسلبيات شخصية البطل فى "الـــلحظة الحرجة" ترجع – أساساً – لافتقاده ذلك العنصر؛ فهو بطل يتحدث كثيراً عـــن الوطـــنية والفداء، ويردد الشعارات حولهما، لكنه – فى لحظات الحرب – لا يحـــول هـــذه الأحـــاديث كـــلها إلى ســـلوك عمـــلى سواء فى القتال أو فى غير القـــتال[٢٩٢]. وهو شخصية انبساطية و[الشخصية الانبساطية ما جُعِلت إلا للأفعال مـــن دون الأفكـــار وتخـــلفها عن الإقدام فى اللحظة الحرجة إنما يثير فى نفوسنا الاشمئزاز ولا يثير الأسى][٢٩٣] [فكيف إذن يمكن أن نعطف على جبن سعد. أو أن نـــرى فى سقوطه سقوط الإنسان؟ إن سعد باختصار مجرد جعجاع جبان... وهو إذن شخصـــية زرية لا تستحق الرثاء][١٨٤]. ولهذا [أخطأ يوسف إدريس حين جعل سعداً فىالنهاية يتغلب على ضعفه ويخرج للقتال][٢٩٥].

ورغـــم تلك السلبيات المختلفة التى رصدها لويس عوض فى بناء شخصية الـــبطل، فإنه قد برر أهمية "اللحظة الحرجة" بأنها تقربنا من "روح التراجيديا لأنها تقوم على "فكرة ضعف البطل أو ضعف الإنسان". وقد كرر لويس عوض تفسيره لعدم قدرة يوسف إدريس على تقديم "بطل تراجيدى حقيقى "برده السبب إلى [العقلية المصرية التى لا تزال تسيطر عليها العقلية الملحمية][٢٩٦].

ومـــن الواضـــح أن لويـــس عوض كان مَعنياً – فى توقفه – أمام شخصية الـــبطل – برصد سلبيات رَسْمِها لأنها تعوق المسرحية – من حيث هى تراجيديا – عـــن أن تقوم بمهمتها الحقيقية : التطهير. ولكنه لم يكن يكتفى من التراجيديا بتلك المهمـــة وحدها، بل كان يبحث أيضاً عن الهدف الاجتماعى الذى ينبغى أن تحققه؛ فمـــادام كل أدب ينبغى أن يكون أدبا هادفاً، أو أدباً ملتزماً، أو أدبا فى سبيل الحياة، فإن خطاب لويس عوض ينطلق من التصور الكامن فى أية صيغة من تلك الصيغ الثلاث – التى كان الناقد الاجتماعى يتحرك فى إطارها فى هذه المرحلة – ليدلل ،

ضـــمنيا، على اللاتعارض بين التطهير الأرسطى والمهمة الاجتماعية. وحينئذ يلجأ منـــتج الخطـــاب إلى اعـــتماد آليـــة مـــتكررة لدى هؤلاء النقاد، وهى آلية تحديد المضـــمون، وإن كـــان عمل لويس عوض، هنا، ينصرف أساساً إلى المضمونات الايجابيـــة، فى عملية نقدية تشير إلى أن الآلية النقدية الواحدة عند ناقد ما، أو عند نقـــاد اتجاه ما، تؤدى وظائف متغايرة بتغاير سياقات الاستخدام أحياناً. وتؤدى هذه الآليـــة فى ذلك المقال دور استخلاص مجموعة الأفكار أو القيم أو القضايا – وهذا هـــو التعـــبير الذى يستخدمه لويس عوض فى ذلك المقال – التى نجح إدريس فى صياغتها أو تجسيدها فنياً. ومن اللافت هنا أن استخدام لويس عوض لتلك الآلية – فى هـــذا المقـــال – يقـــوم دائمـــاً عـــلى الانتقال من النص والتحرك نحو الواقع الاجـــتماعى للكشـــف عـــن كيفية عكس أولهما لثانيهما. ومادام سياق استخدام هذه الآلية هو سياق رصد المضمونات الايجابية، فإن الانتقال بالآلية من "رصد النص" إلى رؤيـــة الواقع يعنى أن يقوم الناقد بخلع صفة "الايجابية" على تلك المضمونات. ولذلـــك تعـــددت المـــرات التى حدث فيها ذلك الانتقال؛ ففى تناول لويس عوض للمضـــمون العـــام لمسرحية إدريس انتهى إلى أن إدريس قد [وضع لنا دراسة فى الخـــوف عميقة الأغوار][٢٩٧]، وشرح ذلك بتفريقه بين "تضحية المثقفين" بالكلمات وتضـــحية عامـــة الـــناس بالأفعال لينتهى إلى نجاح [يوسف إدريس فى طرح هذه القضـــية][٢٩٨]. كما يتبدى ذلك الانتقال فى خلوص لويس عوض إلى أن إدريس قد نجـــح [نجاحـــاً أكيـــداً فى طـــرح قضية ثانية، هى وقوف بعض طوائف المجتمع وأفـــراده، فى فهمهم للوطنية عند دائرة محدودة هى، دائرة الأسرة][٢٩٩]، وبعد أن يـــلخص لويس عوض سلوك شخصيتى "هنية" و"نصار" بوصفه دالاً على تصوير إدريس لهذه القضية، يُقّيم، ليقرر أنها [شجاعة من يوسف إدريس وأمانة للواقع أن نتصـــدى لتصوير هذه الشخصيات التى لا تزال تعيش بمنطق الفطرة والفردية وما أكـــثر النماذج فى بلادنا][٣٠٠]. ويتجلى ذلك الانتقال فى مدح لويس عوض لتصوير تحـــول الأم "هـــنية" إلى المطالبة بالثأر بعد مقتل زوجها، وما يؤسس عليه لويس عـــوض ذلك المدح إنما هو المشاكلة بين الشخصية الفنية وبين الواقع المصرى إذ يقـــرر أن [هذا التحول فى هنية طبيعى وواقعى ومتمشى مع مكونات هذا النموذج الإنســـانى الـــذى نعـــرفه نحن فى مصر أصدق المعرفة، حيث الفلاحون و.. ..ناء

الـــناس لا يـــبادرون إلى الـــثأر للوطن والحرية والعدالة فى صورها الاجتماعية المجـــردة الـــتى تـــلهمها روح المدينة، ولكنهم يبادرون إلى الثأر لقتلى الأسرة أو لشرفها أو لعرضها أو لأى شىء يخدش مصالحها.. وهم لا يحسون الرزء أو القيد أو الظلم إلا إذا كابدوه بذواتهم وفى ذواتهم].(٣٠١).

لقـــد رصد لويس عوض تلك الايجابيات المضمونية المختلفة دون أن يلتفت إلى التـــناقض بيـــنها وبيـــن تـــأكيده عـــلى "فشل" يوسف إدريس فى تقديم البطل التراجيدى، ومن ثم تحقيق التطهير. ودون أن يتساءل عن العلاقة بين هذا "الفشل" مـــن ناحيـــة، وتحقق تلك "الدروس الاجتماعية الوطنية" التى يعلمها إدريس – فيما يرى لويس عوض – لمتلقيه.

(٣/١٢)

تواتـــر مفهـــوم "ادخار الطاقة" لدى مندور(٣٠٢) الذى عده تطوراً عن مفهوم التطهير الأرسطى وحدد مهمته فى علاقته بكل من الكاتب والمشاهد على السواء؛ فالكـــاتب يستطيع [أن يعيش – فى مسرحية يؤلفها – تجربة لم تسمح له الظروف بـــأن يعيشـــها فى واقـــع حياتـــه، كتجربة غرام مثلاً، وهو بذلك يُنفّس عن نفسه ويحـــررها مـــن رغـــبة مكبوتة. وكذلك المشاهد قد يستطيع أن يعيش بالخيال مع الممثـــلين نفـــس الـــتجربة عن طريق المشاركة الوجدانية العميقة إذا نجح المؤلف والممثلون فى أن يحملوه على هذه المشاركة](٣٠٣).

وأمـــا مفهـــوم التعبير عن النفس فتواتر لدى طليمات(٣٠٤) وقد قام طليمات ببـــنائه عـــن طـــريق نـــفى كل صلة بين المسرح والواقع أو المجتمع، من ناحية، والربط بين المسرح وما يوجد – بتعبير طليمات – فى أعماق النفس الإنسانية، من ناحية ثانية. وبذلك فسر طليمات مهمة المسرح – من حيث علاقتها بالمتلقى– بأن المتـــلقى يتجاوب مع ما يعرض أمامه لأنه يجد فيه تعبيرا عما يختبئ فى لاوعيه؛ فيشـــعر المتـــلقون [أن المســـرح ضرورة لازمة لنا باعتبار أنه يفسح لنا مجالات للتعبير عن طريق المشاركة مع الممثل الذى يقدم ألواناً منه قد لا تتاح مجالاتها فى حياتنا التى نحياها](٣٠٥).

ومـــن الواضح أن طليمات قد أسس تلك المهمة النفسية للمسرح على كونه وســيلة لــتحرير للإنسان من مكبوتات اللاوعى، وهذا ما يشير إلى تأثره ببعض أطروحات فرويد فى دور الإبداع الفنى فى تحرير المبدع من ضغط اللاوعى(٣٠٦). وإن كان طليمات قد مَدَّ ذلك الدور ليشمل المتلقى أيضاً.

(١٣)

إن درس خطـــاب نقاد الاتجاه الاجتماعى حول مهام المسرح يشير إلى عدد مـــن الظواهر المتبدية فيه، سواء فى عناصره المختلفة مع صيغ ومقولات وآليات أو فى العلاقـــات المتحققة بين تلك العناصر. وتجلى هذه الظواهر ينبئ عن الفعالية الحقيقيـــة لهـــذا الخطاب فى سعيه إلى تأسيس فهم للمهام الاجتماعية التى يقوم بها المسرح؛ فهو يكشف عن دور المؤسسة النقدية – ممثلة فى نقاد الاتجاه الاجتماعى – فى القيـــام بأدوارهـــا تجـــاه المسرح والمجتمع المصرى فى مرحلة ١٩٤٥ – ١٩٦٧. وثمة ظاهرتان بارزتان فى البنية العميقة لهذا الخطاب تندرج تحتهما كثير مـــن الظواهـــر المرتبطة بهما، على مستوى إنتاج الخطاب، والمدعمة لهما على مستوى الوظائف المختلفة التى قام بها ذلك الخطاب بوصفه خطابا استهدف غايات اجتماعية للمجتمع المصرى.

وتتمـــثل الظاهرة الأولى فى كون الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها أولئك النقاد حول مهام المسرح صيغاً غلبت عليها الجزئية التى تتبدى فى تركيزهم على جانب واحد فقط من جوانب المهمة أو المهام الاجتماعية للمسرح، دون تقديم صيغ شـــاملة أو أقرب إلى الشمول تدرك الطبيعة النوعية المتراكبة للمسرح أو للظاهرة المســـرحية، وتحاول الإمساك بها وتأطيرها فى صياغات عميقة. ولقد تدعمت تلك الجـــزئية بســـبب بروز آلية الإزاحة فى علاقة تلك الصيغ بالصيغ النقدية الأوربية المختـــلفة الـــتى اعـــتمدها منتجو خطاب النقد الاجتماعى فى مصر. فلقد تبدى فى الصـــيغ المختـــلفة مـــثل: الأدب الهـــادف، المسرح الهادف، الواقعية الاشتراكية، والالـــتزام – أن مستخدميها من نقاد الاتجاه الاجتماعى كانوا يقومون بالتركيز إما عـــلى عنصـــر أو أكـــثر من عناصر تلك الصيغ الأصلية فى النقد الأوربى الذى

أنـــتجها، دون أن يدركـــوا دور بقية عناصر هذه الصيغة أو تلك فى تشكيلها، مما أدى إلى تشـــويه هذه الصيغ أو إفقادها فاعليتها الحقيقية؛ لأن تبنى صيغة نقدية ما لابـــد أن يرتـــبط بقدرة المتبنى على إدراك كلية تلك الصيغة – فى سياقها النقدى الأصـــلى الذى أنتجها – مما يعنى قدرته على نفى بعض عناصر هذه الصيغة نفياً جدليـــاً يـــبرئ الصيغة الجديدة من أن تكون تزييفاً للصيغة الأصلية. فإذا ما تحقق الـــتزييف فقـــدت الصـــيغة النقدية قدرتها على أن تكون صيغة فعالة فى الخطاب الـــنقدى الـــذى اســـتوردها منـــتجوه، ومن ثم كان تشويه الصيغ النقدية عاملاً من العوامـــل التى تعوق تأسيس الخطاب النقدى تأسيساً علمياً حقيقياً، يتيح له أن يؤدى أدواراً فعالة فى المجتمع.

وتتمـــثل الظاهـــرة الثانية القارة فى البنية العميقة لذلك الخطاب فى أن الفهم الـــذى قدمـــه منتجو هذا الخطاب لمهام المسرح الاجتماعية هو فهم أقرب إلى أن يكون فهماً تعليمياً لم يستطع منتجوه أن يجعلوه فهماً اجتماعياً حقيقياً. وإذا كان ذلك الفهـــم التعليمى يتناقض مع الصيغ والمقولات المطروحة فى البنية السطحية لذلك الخطـــاب، مـــثل: الأدب الهـــادف، المسرح الهادف، الواقعية الاشتراكية، ومقولة الـــتأكيد عـــلى أن إتقان الصياغة الجمالية هو سبيل تحقيق الأدب/ المسرح مهامه الاجـــتماعية المختـــلفة – فـــإن ذلـــك الفهم قد تجلى، بوضوح، فى الآليات النقدية المختـــلفة التى استخدمها نقاد هذا الاتجاه أو صاغوها. إن شرطاً من شروط فاعلية الخطاب النقدى يتمثل فى أن الصيغ النقدية المختلفة ليست صيغاً مجردة، عامة، بل هى صـــيغ لا تكتســـب حق الوجود – فى الخطاب النقدى – إلا حين يقوم منتجو الخطـــاب بـــتوليد آليات نقدية تستطيع التدليل على تلك الصيغ، مما يجعل الخطاب الـــنقدى قائمـــاً على الاتساق بين صيغه وآلياته. ولكن الآليات النقدية المختلفة التى بـــرزت عند نقاد الاتجاه الاجتماعى فى أجيالهم المختلفة قد كشفت عن تأصل الفهم التعـــليمى لمهمة المسرح فى البنية العميقة لذلك الخطاب. ولقد تعددت تلك الآليات: آليـــة صـــياغة الفكـــرة والاستشهاد على تحققها بجزء من حوار المسرحية، آلية تـــلخيص المســـرحية لإثـــبات الفكـــرة، آلية تحديد الموضوع أو المضمون، آلية الاســـتدلال بشخصـــية حامل الرأى، آلية الربط المباشر بين الشخصية المسرحية

وكاتـــبها، ثم آليات قياس النص على الواقع ... وغيرها من الآليات التى تبدت عند تحـــليل خطاب هؤلاء النقاد. ولقد اقترنت تلك الآليات، دائماً، فى بنية ذلك الخطاب بســـعى أولـــئك النقاد إلى تحديد الدلالة الاجتماعية المباشرة للنصوص المسرحية، وهـــذا مـــا يتبدى أيضاً فى بعض دراسات بعض النقاد الأوربيين الذين قدموا نقداً اجتماعياً أو درساً يدخل فى إطار سوسيولوجيا المسرح؛ فعند "إيما جولدمان" تبدت آليـــات تحديـــد الفكـــرة واستخلاصها، وآلية التعامل مع الحوار المسرحى بوصفه تعـــبيراً مباشراً عن الفكرة، مع ميلها إلى التركيز على تلخيص أفعال الشخصيات المســـرحية(٣٠٧). بيـــنما يبدو "ليو لوفنتال" أكثر اهتماماً بدرس بعض الوسائط التى تتوســـط بيـــن الـــنص المســـرحى والمجتمع، مثل الأيديولوجيا، لكنه لم يكن يولى عناصـــر التشكيل الجمالى اهتماماً واضحاً لأنه كان يسعى، دائماً " إلى تبيان المهام الاجـــتماعية المختلفة" التى يقوم بها المسرح(٣٠٨) دون أن يلتفت – كثيراً – إلى أن كيفيـــات الصـــياغة الجماليـــة هى الـــتى تُمَكّن المسرح / الأدب من أن يكون أداة اجتماعية فعالة.

إن ظاهـــرة اســـتقرار الفهـــم التعليمى لمهام المسرح الاجتماعية فى البنية العميقـــة لخطـــاب نقـــاد الاتجـــاه الاجتماعى إنما تعد – من حيث شمولها فى هذا الخطـــاب – نتاجاً واضحاً لظواهر أخرى أقل شمولاً تسرى فى هذا الخطاب عند الأجيـــال المختلفة لمنتجيه، وأبرز تلك الظواهر ثلاث هى: عدم اقتدار منتجى هذا الخطـــاب عـــلى إدراك دور الوســـائط المختـــلفة التى توجد بين المسرح/ النص المســـرحى والمجتمع، وعدم إدراكهم دور الشكل وأهمية تحليله، نقدياً، للكشف عن كيفيـــة تحقيـــق المسرح مهامه الاجتماعية، ثم تعاملهم مع العمل الفنى/ المسرحى بوصفه تعبيراً عن كاتبه.

وتمتلك الظاهرة الأولى من تلك الظواهر أهمية واضحة إذ إن إدراك منتجى أى خطـــاب نقدى وجود وسائط مختلفة بين المسرح/ النص المسرحى والمجتمع، وعملهم على اكتشاف الأدوار المختلفة والمتغيرة التى تقوم بها تلك الوسائط، خطوة جوهـــرية إذ إن تحقيقهـــا لا يجعـــل من المسرح مجرد انعكاس مباشر للمجتمع، وبالـــتالى لا تصـــبح مهامه الاجتماعية مهام تعليمية. وإذا كان قد تبدى فى تحليل

خطاب هؤلاء النقاد أن بعضهم قد أدرك أحياناً دور بعض هذه الوسائط - كما عند لويس عوض فى ملاحظاته حول الأيديولوجيا ووظائفها الاجتماعية المختلفة، أو كما عند العالم فى إدراكه أن النص يحمل مفهوماً من نتاج الكاتب، وأن ذلك المفهوم دال على رؤية الكاتب - فإن ذلك الإدراك، على ندرته، كان ذا تأثير خافت على نقدهم التطبيقى، بحيث كان منتج الخطاب يعود دائماً إلى الفهم التعليمى.

إن التأكيد على دور الوسائط المختلفة بين المسرح / النص المسرحى والمجتمع هو عنصر جوهرى لاكتشاف المهام الاجتماعية الفعلية التى يقوم بها المسرح، حتى لا تتحول هذه المهام - إن فى تحققها الفعلى، وإن فى تأسيس الناقد لها - إلى مهام تعليمية أو تعبيرية. وربما لهذا السبب كان ذلك التأكيد عنصراً بارزاً فى بعض نماذج النقد الماركسى غير التعليمى، كما عند "لونا شارسكى" فى دعوته المبكرة - والتى تسبق نقادنا بعقود - إلى الاهتمام بفهم الوسائط التى تقع بين النتاج الفنى والمجتمع مثل البناء الطبقى والسيكولوجيا الطبقية(٣٠٩). بينما كان "لوكاتش" - حتى فى مرحلته الهجيلية - يركز على استخدام مفهوم رؤية العالم بوصفه - فى جانب من جوانبه - وسيطاً بين النص المسرحى والواقع الاجتماعى(٣١٠). وهو ما طوره - بعد ذلك بعقود - جولدمان فى درسه لبنية تراجيديا راسين حيث تحول ذلك المفهوم إلى أداة تكشف عن أن العلاقة بين المسرح/ الأدب والمجتمع ليست علاقة مباشرة، وإنما هى علاقة تتحقق عبر التجاوب بين البنى الاجتماعية والبنى الجمالية، وبذلك لم تعد مهمة المسرح/ الأدب مهمة تعليمية أو اجتماعية مباشرة(٣١١).

وأما الظاهرة الثانية التى دعمت استقرار فهم منتجى ذلك الخطاب التعليمى لمهام المسرح الاجتماعية فتتمثل فى عدم إدراكهم دور الشكل فى تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية، من ناحية، وأهمية تحليل الشكل للكشف الفعال عن كيفية قيام المسرح بمهامه تلك، من ناحية ثانية. ولقد وضح فى تحليل خطابهم أن الآليات النقدية المختلفة التى استخدموها كانت - فى جانب من جوانبها - إفرازا لمقولة تقديم المضمون أو أولويته وهى المقولة التى كانت تُسَهّل، لهؤلاء النقاد، التدليل

علـى المهـام الاجتماعية المختلفة التى يحققها المسرح. وهنا يبدو خطاب هؤلاء الـنقاد مـتراجعاً بشدة – ليس فقط عن بعض إنجازات النقد الأوربى التى أصّلت للمهام الاجتماعية للمسرح عبر تحليل الشكل(٣١٢) – ولكن أيضاً عن بعضها الآخر الـذى سبق نقادنا بعقود؛ فلوكاتش – على سبيل المثال – قد تعامل منذ فترة مبكرة مـن القـرن العشـرين، مـع المشكلات السوسيولوجية للدراما الحديثة على أنها مشـكلات شكلية – فى الأساس – وهو، وإن كان قد بدأ بتقرير أن الدراما الحديثة هى دراما البورجوازية فكشف عن المضمون الطبقى لها – فإنه قد صاغ مقولة أن [السوسـيولوجيا الحقيقيـة فى الأدب هى الشـكل](٣١٣)، مبيناً أن كل تأثير يقوم به العمل الفنى يصبح أقوى لأنه يتم بمساعدة الشكل(٣١٤).

إن مقولـة تقديم المضمون – أو غيره من العناصر الممثلة لمحتوى العمل الفـنى – قد لا تكون هى بذاتها عائقاً أمام اكتشاف المهمة الاجتماعية للعمل الفنى مـادام منـتج الخطـاب قادراً على التدليل على العلاقات المختلفة بين "المحتوى" و"الشـكل" أو كيفيـات الصياغة؛ فرغم تقديم جولدمان لمفهوم رؤية العالم – على مسـتوى المفـاهيم المُشَكِّلة لصيغته النقدية – فإنه كان يؤكد على ضرورة إدراك الناقد العلاقات المختلفة بين رؤية العالم من ناحية، والعالم الفنى المتشكل فىالنص الأدبى/ المسـرحى، مـن ناحية ثانية، والوسائل الجمالية والتكنيك الذى يستخدمه الكـاتب، مـن ناحيـة ثالـثة أو ما يصفه جولدمان بأنه [النوع الأدبى والأسلوب والـتركيب والصور، وبالاختصار الوسائل الأدبية الأصلية التى يستخدمها الكاتب من أجل أن يشخص عالمه](٣١٥).

وأمـا الظاهرة الثالثة فتتمثل فى تعامل أولئك النقاد مع العمل الفنى بوصفه تعـبيراً عـن كاتبه، وقد أدت – من ناحية – إلى تدعيم الفهم التعليمى الذى قدمه خطابهم لمهام المسرح الاجتماعية، كما أنها تعد – من ناحية ثانية – نتاجاً واضحاً لغلـبة "الجـزئية" عـلى الصيغ النقدية التى طرحوها. ولقد تبدت تلك الظاهرة فى آليـات نقدية مختلفة ومتكررة لدى الأجيال المختلفة منهم، وهذا ما ظهر بوضوح فى الصفحات السابقة.

وتكشف تلك الظاهرة عن أن القار فى البنية العميقة لخطاب هؤلاء النقاد هو نظرة تعبيرية/ رومانسية تجعل العمل الفنى/ المسرحى نتاجاً لمبدعه دون أن تقتدر عـــلى الادراك الفعـــال للعلاقات بين العمل وسياقه الاجتماعى، إدراكاً يؤصل لفهم اجـــتماعى حقيـــقى لمهام المسرح الاجتماعية. ولعل مردَّ هذه الظاهرة فى خطاب أولـــئك الـــنقاد أن يكون اعتماد جيليهما الأول والثانى على كثير من مقولات النقد التعبيرى/ الرومانسى الأوربى؛ حيث ربط – أولئك النقاد – دائماً بين العمل الفنى/ المســـرحى أكـــثر مـــن قدرتهـــم عـــلى ربطه بسياقه الاجتماعى، مما جعل الفهم الاجـــتماعى يـــتحول – لديهـــم فى كثير من الأحيان – إلى قيمة مضافة إلى الفهم التعـــبيرى. ولقد ظلت هذه الظاهرة سارية أيضاً فى نتاج الجيل الثالث، رغم سعي هذه الأجيال المتعددة إلى تقديم صيغ مختلفة تؤطر المهام الاجتماعية المختلفة التى يقـــوم بهـــا المسرح. وحتى حين اعتمد ممثلو التيار الماركسى الأولى على بعض مقـــولات النقد الماركسى فى تصوراتهم النقدية النظرية، فقد كانوا – فى تطبيقاتهم الـــنقدية – أقرب إلى أن يكونوا نقادا تعبيريين. وهذا ما تبدى، بوضوح عند تحليل نتاج كل من العالم وكمال عيد، مما يدلل – بوضوح – على سريان الفهم التعبيرى فى البنية العميقة لذلك الخطاب.

ويـــبدو أن تلك الظاهرة الأخيرة تكشف عن جانب من جوانب علاقة خطاب أولـــئك النقاد بالنقد الأوربى؛ فكما تبدى – فى مواضع مختلفة من درس المهمة – أن كـــثيراً مـــن هؤلاء النقاد كانوا يُعّولون – فى صيغهم ومقولاتهم النقدية – على النقد التعبيرى الأوربى، بينما مَنْ اعتمد على مقولات تقترب من النقد الماركسى أو تنتســـب إليه – قد كان يعتمد على كتابات ماركسية تقليدية" مثلما تبدى من إمكانية قـــرن بعـــض تصـــورات العـــالم بـــ "بليخانوف" أو كتابات تنتمى إلى المحاولات "الأولية" لاستخدام الماركسية فى النقد الأدبى، وهذا ما يتبدى فى كتابات "كودويل" التى يبدو أن لويس عوض فى مرحلته الأولى، خاصة، قد أفاد منها.

ولعـــل هذا ما يشير – بوضوح – إلى أن الناقد الاجتماعى فى هذه المرحلة (١٩٤٥ – ١٩٦٧) لم يتعرف على نماذج النقد الأوربى التى سعت إلى تأسيس فهم

اجـتماعى حقيـقى وفعـال لمهمة المسرح / الأدب وماهيته، كما عند لوكاتش أو جولدمـان. وربمـا لـم تكن تلك الظاهرة خاصة بأولئك النقاد فقط، إذ تشير "ديانا لورينسـون" إلى أن دراسـات سوسـيولوجيا الأدب فى انجلـترا قد ظلت – من الثلاثيـنيات حـتى أواخـر الخمسينيات – تهاجم الأعمال الأدبية بسبب مضمونها الأيديولوجى، وتربطها ربطاً مباشراً بالصراع الطبقى أو بالاقتصاد، ولم يتغير هذا المنحى سوى فى أواخر الخمسينيات مع ترجمة أعمال لوكاتش وجولدمان وأعضاء مدرسة فرانكفورت(٣١٦).

✦ هوامش فصل المهمة :

(١) لحـظ أحمد إبـراهيم الهـوارى قلة الإنتاج الذى قدمه ممثلو "الواقعية الاشتراكية" ــ حسـب تصنيفه ــ وهما محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ــ فى مسألة مهمة الـرواية بوصـفها جنسا أدبيا .وقد رد تلك الظاهرة إلى كثرة المعارك النقدية التى خاضـوها. والتفسير الذى قدمه قابل للمناقشة، وإن كان ليس فى هذا السياق. انظر: أحمـد إبراهيم الهوارى :نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، ط٢، دار المعارف ١٩٨٣، ص ــ ص ٢٥٥ ــ ٢٥٦.

(٢) إن التركيز على عدد قليل من النصوص قد يؤدى إلى إهدار عدد كبير من النصوص التطبيقية أو إهمالها، ويمكن أن يؤدى أيضا إلى "التعميم " فى الاستنتاج، ذلك التعميم الذى يعد " خطرا" حقيقيا على أى درس علمى فعال . وللتغلب على هذه المشكلات ستتم الإحالة إلى كثير من النصوص النظرية والتطبيقية بوصفها "نصوصا موازية" مـع الإشـارة الموجزة ــ فى الهامش ــ إلى جوانب التماثل بينها وبين النصوص المركزية التى حللت فى الهامش.

وثمـة مشكلة أخرى تتمثل فى أن الغالبية العظمى من ذلك النقد المدروس هنا تنتمى إلى الـنقد التطبيقى المنشور ــ فى الأصل ــ فى الدوريات، وبذلك قد يكون ــ فى نظـر البعض ــ غير ذى قيمة كبيرة . وبصرف النظر عن ضرورة تأكيد المنظور النسبى الذى يؤكد فاعلية دوريات تلك الفترة فى مجال النقد الأدبى لا المسرحى فقط ــ فاعـلية قـد لا تقارن بها فاعلية دوريات ما بعد ١٩٦٧ ــ فإن من المهم لتجنب التبسيط فى كتابات الدوريات الاعتماد ــ كلما كان ذلك ممكنا ــ على مقالات تتناول مشـكلات نظـرية عامة أو نصوصا أدبية، أو تتعامل بعمق وتفصيل مع عروض مسرحية.

(٣) انظـر ــ على سبيل المثال ــ مقال طليمات: المسرح والديموقراطية، مجلة الهلال، عدد نوفمبر وديسمبر ١٩٤١. وقد أعاد محمد كامل الخطيب نشره فى كتابه: نظرية المسرح، القسم الأول، ص ــ ص ٣٢٣ ــ ٣٣١، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٤.

(٤) انظـر تحليله لشخصيتى "فيجارو" و"ألسست" حيث يلتفت مندور إلى بعض الدلالات الاجـتماعية للشخصية الكوميدية؛ فيتحدث، مثلا، عن الوظيفة الاجتماعية للسخرية

كمـا تحققـت عـبر تصـوير موليـر شخصية فيجارو، ويربطها مندور بالإطار الاجـتماعى الـذى كتبت فيه المسرحية .كما يشير إلى الدلالة الاجتماعية الرمزية للشخصـية، فيصـف"فيجارو" بأنه رمز الشعب. انظر مندور: نماذج بشرية، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ٢٩ ــ ٣٠، ٨٤ ــ ٩٢ .

(٥) إن افـتقاد دراسـات تاريخ النقد المسرحى لدراسة عن المرحلة السابقة مباشرة على ١٩٤٥قد يضعف من القول بحدوث الانتقال، ولكننا نستخدم هذا الوصف فى حدود المقارنة مع فترة نشأة النقد المسرحى"١٨٧٦ ــ ١٩٢٣" كما تبدت فى دراسة أحمد شمس الدين الحجاجى :النقد المسرحى فى مصر ١٨٧٦ ــ ١٩٢٣.

(٦) انظـر تحـليل أحمد شمس الدين الحجاج للنقد النظرى الذى قدمه الاجتماعيون فى مرحلة نشأة النقد المسرحى ص ــ ص ١٠٩ ــ ١١٦، ١٣٧ ــ ١٥١ .

(٧) انظـر مندور: فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ١٢ ــ ١٨.

(٨) قـبل أن يقـدم لويـس عـوض كتاباته عن الأدب الإنجليزى كانت هناك بعض الاجـتهادات الـتى انطلق أصحابها من بعض أطروحات النقد الماركسى، وهذا ما تـبدى فى بعـض الأفكـار الـتى قدمها بعض أعضاء الجماعات السريالية ــ منذ منتصـف الثلاثيـنيات حتى بداية الخمسينيات، فجورج حنين ــ أهم أعضاء جماعة الفن والحرية ــ كان يؤكد أن هدف تلك الجماعة هو تغيير المجتمع ،وأن الفن يجب أن يكون ضد الطبقة الحاكمة. بينما كان رمسيس يونان يؤكد انحيازه إلى أدب الحياة ضـد "أدب الأدب"... أمـا كـامل التلمسانى فقد ربط ــ بدقة ــ بين انتماء الفنان الطـبقى والمهمة التى يؤديها الفن... إذ يقول إن [الطبقة التى يخرج منها الفنان هى الـتى توجـه إنتاجه وتتحكم فى لون الدور الذى يلعبه هذا الإنتاج فى التأثير عليها وعلى غيرها من الطبقات التى يتكون منها المجتمع].... ولقد ربط هؤلاء الفنانون / الـنقاد بيـن إبراز مهمة الفن الاجتماعية وعرض أفكار تدعو إلى ضرورة التغيير السياسى والاجتماعى.

ولكن ما أضعف من تأثير تلك الأطروحات فى السياق النقدى ــ فى تلك المرحلة ــ هـوأن كثيرا من كتابات بعض أعضائها البارزين ــ جورج حنين على سبيل المثال ــ كـانت بالفرنسية وليست بالعربية. ...كما أن الحركة السريالية كانت بطبيعتها ــ دائما ــ محصورة فى إطار فئات قليلة جدا من المثقفين .

وتعـد مجلة "الفجر الجديد" ــ مايو ١٩٤٥ ــ يوليو ١٩٤٦ ــ من المصادر المبكرة ــ في تلك الفترة ــ التي اهتمت بتقديم بعض دراسات عن المنظور الماركسي في الفن، ثم تطبيق ذلك المنظور ــ في دراسات قليلة جدا ــ على بعض جوانب الأدب العربي الحديث ؛ إذ يشير رفعت السعيد إلى أن علي الراعي قد قدم في تلك المجلة دراسـة عـنوانها "الجدليـة والفـن الحديث" عرض فيها لآراء عديد من المفكرين الماركسـيين، وخاصـة ماركس وانجلز، حول الإبداع الفني، ثم قدم الراعي ثلاث دراسـات عن تطور الشعر المصري وثورة ١٩١٩بوصفها ثورة وطنية برجوازية، وقـد ألح فيها ــ فيما يقول رفعت السعيد ــ "على ربط تطور أساليب التعبير الفني بـتطور الأسـاس الاقتصـادي للمجتمع، فهذا الأساس ينتج مظاهر اجتماعية معينة الأدب واحد منها".

وثمـة مجـلة أخـرى هي "الجماهير" ١٩٤٦ ــ ١٩٤٨قدمت دراسات مختلفة عن الاتجاه الاشتراكي في الأدب، كما قدمت ــ فيما يشير رفعت السعيد ــ دراسات عن "السـينما المصـرية " ونقد لبعض أفلامها يمثل في اعتقاده "أول محاولة ماركسية جادة في هذا الصدد".

ومـن الواضح أن هذه الاجتهادات المختلفة كانت نتاجا لنشاط الحركة الماركسية في مصـر منذ مطلع الأربعينيات، ولعل هذا مايفسر ما تواتر في الدوريات لمصرية ــ فيمـا بعـد الحـرب العالميـة الـثانية ــ من الهجوم على الشيوعية والتحذير من مخاطرها.

ولعـل تـلك الشـواهد المخـلفة تؤكد أن لويس عوض لم يكن الوحيد من نقاد تلك المرحلة في تبنيه بعض أطروحات الفكر الماركسي في النقد .

حول تلك الجوانب المخلفة، انظر الدراسات التالية:

ــ رفعـت السعيد : الصحافة اليسارية في مصر ١٩٢٥ ــ ١٩٨٤ ، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٤.ص ــ ص ١٠٩ ــ ١٤٩، ١٧٤ ــ ٢٢٥.

ــ رفعت السعيد : تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ ــ ١٩٥٠، ط١ ،دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٦. ص ــ ص ٢٣ ــ ٩٧، ٢٠٥ ــ ٢٠٨.

ــ عـلي شلش : اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر ١٩٣٩ ــ ١٩٥٢،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ صفحات ٥٣، ٥٥ ــ ٥٧.

ـــ ســمير غــريب : السريالية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨، ص ــ ص ٣١ ــ ٤١، ٦٣ ــ ٧٢، ٧٥ ــ ٩٣، ١٤٧ ــ ١٤٨.

(٩) أهــم السلبيات التى تجلت فى هذه المجادلات أنها لم تمنح أصحابها الفرصة الملائمة لتأسيس مفاهيمهم النقدية .

(١٠) نشــر العــالم عددا من المقالات المختلفة حول مفاهيم الأدب والنقد ــ بعد معركة ١٩٥٤، فى دوريــات مختــلفة، وقد أعاد نشر كثير منها فى كتابه :الثقافة والثورة :مقــالات فى الــنقد، دار الآداب، بيروت ١٩٧٠ .وسيتم الإشارة إلى عدد منها فى الفقرات التالية.

(١١) نشــرت مقــالات لويس عوض عن " الاشتراكية والأدب" للمرة الأولى فى أعداد مختــلفة مــن جــريدة الجمهوريــة ١٩٦٢ .ثــم صدرت فى كتاب يحمل عنوان : الاشــتراكية والأدب ومقالات أخرى، عام ١٩٦٤، بينما صدرت الطبعة الثانية منه عن دار الهلال ١٩٦٨، وهى الطبعة المستخدمة فى هذه الدراسة.

(١٢) انظر : لويس عوض: الاشتراكية والأدب صفحات ٧، ٨، ١٠.

(١٣) انظر : عبد الفتاح البارودى : فن المسرح، مجلة الرسالة، عدد ١٩ يناير ١٩٤٨، ص ــ ص ٨٦ ــ ٨٧ . وعدد ١٥ مارس ١٩٤٨ ص ــ ص ٣٠٨ ــ ٣٠٩ .

(١٤) البارودى : فن المسرح، الرسالة، ١٥مارس ١٩٤٨ ص ٣٠٩ .

(١٥) Georgges ,Gurvitch : The Sociology of The Theatre , in Sociology of Literature and Drama, ed.by Elizabeth and Tom Burns ,penguin 1973.

(١٦) انظــر جان دوفينو: سوسيولوجيا المسرح، الجزء الأول، ترجمة حافظ الجمالي، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٦، ص ــ ص ١٣ ــ ٤٢ .

(١٧) نقصــد بذلــك السياق أن دراسة جورفيتش ــ والتى نُشرت أولا عام ١٩٥٦ــ قد قدمــت فى إطــار دعوته دارسى السوسيولوجيا إلى دراسة المسرح بوصفه ظاهرة اجــتماعية، وهى الدعــوة الــتى تمخضــت ــ ربما من هذا التاريخ ــ عن وجود سوسيولوجيا المسرح بوصفها فرعا من فروع السوسيولوجيا أولا ثم من فروع النقد المسرحى فيما بعد . بينما طرحت صيغة البارودى فى سياق دفاعى يكاد يبرر حق المسرح فى الوجود فى المجتمع المصرى بالمهام الاجتماعية التى يمكن أن يؤديها.

(١٨) البارودى : فن المسرح، الرسالة، ١٥ مارس ١٩٤٨، ص ٣٠٩.

(١٩) نفس المرجع، نفس الصفحة.

(٢٠) مـــن المفيـــد ملاحظة أن مندور فى حديثه عن الوظيفة الاجتماعية للأدب فى " فى الأدب والـــنقد " كـــان يتكىء كثيراً على تقديم نماذج من المسرحيات، وبذلك يمكن تعميـــم فهمه للأدب على المسرح أيضا ؛ انظر فصل " الأدب والحياة الاجتماعية" ــ ص ٤٣ ــ ٤٦، من كتابه : فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

(٢١) مندور : فى الأدب والنقد ص ٤٣.

(٢٢) انظـــر المرجع السابق ص ــ ص ٤٤ ــ ٤٦ حيث يتبدى تأكيد مندور ــ فى عدة مواضـــع ــ عـــلى ضرورة تحقيق الصياغة الجمالية وإجادتها. وانظر تحليل جابر عصـــفور لـــلوظيفة الاجتماعية للشعر فى كتاباته النقدية الأولى، فى دراسته : نقد الشعر عند محمد مندور : مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٧٦.

(٢٣) البارودى : فن المسرح، الرسالة ، عدد ١٥ مارس ١٩٤٨، ص ٣٠٩ .

(٢٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

(٢٥) انظر : مندور : فى الأدب والنقد، ص ــ ص ٤٥ ــ ٤٦ .

(٢٦) انظر المرجع السابق ص ــ ص ٤٥ ــ ٤٦ حيث يربط مندور بين الكوميديا وبين اســـتخدام شخصية حامل الرأى، ويطبق هذا على كوميديات موليير . كما يرد هذا التقليد إلى " الاستطراد " فى الكوميديا الإغريقية والكوميديا اللاتينية.

(٢٧) إن طـــليمات كـــان ينطـــلق ــ فى عدد من كتاباته النقدية فى هذه المرحلة ــ من الـــنظر إلى المسرح بوصفه تعبيرا عما فى النفس، ولا يبدو فى هذه الكتابات ناقدا اجتماعيا .ومن هذه الكتابات :

** لمـــاذا نذهب إلى دور التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ١٩٤٥، ص ــ ص ٢١٥ ــ ٢١٩.

** وقفـــات فى تاريخ فن التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ــ يونيه ١٩٤٦، ص ــ ص ٣٩٧ ــ ٤٠٠ .

بيـــنما لـــه مقالات أخرى كثيرة ــ فى هذه الفترة أيضا ــ حرص فيها تقديم تفسير اجـــتماعى لـــلعروض والظواهر المسرحية المصرية يقوم على أن مهمة المسرح

الاجـتماعية تـتحدد من خلال الجمهور من ناحية، وعلى أن المسرحيات التى تقدم ينبغى أن تتصل بحاجات الجمهور من ناحية ثانية . ومن هذه المقالات :

•• المسرح المصرى فى هذه الحرب، الهلال، عدد يناير ــ فبراير، ١٩٤٥ ص ــ ص ٥٨ ــ ٦٣ .

•• فى الضحك وفى فن الفكاهة بالمسرح المصري، الهلال، عدد مارس ــ إبريل ١٩٤٦ ص ــ ص ٢٦١ ــ ٢٦٥.

•• المســرح المصرى فى عام، مجلة الكتاب، عدد يوليو ١٩٤٦، ص ــ ص ٤٨١ ــ ٤٨٨ .

(٢٨) طــليمات : المسرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، الرسالة، عدد ٣ ديسمبر ١٩٥١، ص ــ ص ١٣٧٨.

(٢٩) انظر مقال البارودى: الموسم المسرحى، مجلة الكتاب، عدد يونيه ١٩٥٢، ص ــ ص ٧٥٣ ــ ٧٥٥.

(٣٠) طليمات : المسرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية ص ١٣٧٩.

(٣١) انظر على سبيل المثال :

BONALD LOUIS DE :DIE UNABHÄGIGKEIT der SCHRIFTSTELLER und die EINFLÜSSE des THEATERS auf die SITTEN und den GESCHMUCK ,in :WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE vonFÜGEN ;DARMSTADT 1971S- S 45- 46.

(٣٢) انظــر : طــليمات : المسرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، ص ١٣٧٨ ــ ١٣٧٩. وقــد أدى مقــال طــليمات هذا إلى نشوب " معركة" نقدية بينه وبين على مــتولى صـــلاح الذى كان أيضا ناقدًا اجتماعيًا يربط المسرح بالحياة.وقد تمخضت تــلك المعــركة عــن عدد من المقالات النقدية التى حملت جميعا عنوان " المسرح المصـــرى فى خدمـــة العقيدة الوطنية" ونشرت جميعا فى مجلة الرسالة ، الأعداد التالية : ١٧ديسمبر ١٩٥١، ص ــ ص ١٤٣٥ ــ ١٤٣٦ ./ ٣١ ديسمبر ١٩٥١، ص ــ ص ١٤٨٩ ــ ١٤٩١. / ٢١ يناير ١٩٥٢ ص ــ ص ٩٠ ــ ٩١ .

(٣٣) انظر : عبد الفتاح البارودى : مشكلة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢، ص ــ ص ٣٣ ــ ٣٥.

(٣٤) انظــر البارودى، المقال السابق، ص٣٣، وقارن بما يقوله مندور فى " فى الأدب والنقد " ص ــ ص ٤٤ ــ ٤٥ .

(٣٥) انظر : البارودى : مشكلة المسرح فى العهد الجديد، ص ــ ص ٣٤ ــ ٣٥ .

(٣٦) انظر : البارودى : مشكلة المسرح فى العهد الجديد ص ــ ص ٣٤ ــ ٣٥، حيث يكرر التمثيل بمسرحيات موليير على المهمة الاجتماعية التى قامت بها الكوميديا.

(٣٧) انظر ما أشار إليه البارودى فى مقاله : رسالة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص ــ ص ٣٠ ــ ٣٢، وقد وردت فيه الإشارة إلى إمكانية أن تؤدى التراجيديا وظيفة اجتماعية ص ــ ص ٣١ ــ ٣٢ .

(٣٨) انظر البارودي، المرجع السابق.

(٣٩) انظر مدخل كتاب " ليولوفنتال " حيث يحدد الوظائف الاجتماعية المختلفة للأدب/ المسرح، وكثير من نماذجه التى يستدل بها هى مسرحيات أو تراجيديات الكلاسيكية الفرنسية:

Leo Löwenthal: Literature and The Image of Man ; Sociological Stadies of European Drama and Novel ,America 1957.

(٤٠) البارودى: مشكلة المسرح فى العهد الجديد ص ٣٥.

(٤١) يقول البارودى مفسراً عجز المجتمع المصرى عن الإفادة من المسرح إفادة حقيقية [ولئن لم يتيسر تسخير مزاياه هذه فى العهود السالفة بدرجة ملحوظة، فما ذلك إلا لأن التراكيب الاجتماعية فى تلك العهود انحرفت بنا عن فهمه وإدراك مدى حاجتنا إليه، ومن ثم نحيناه عن وظيفته الجوهرية إلى وظائف أخرى كالتسلية والإضحاك ومملأة النزعات وإشباع النزوات] من مقاله: رسالة المسرح فى العهد الجديد ص ٣٠.كما أشار زكى طليمات ــ قبل الثورة بشهور ــ إلى أن الرقابة معوق من المعوقات التى كانت تعوق المسرح المصرى عن أداء مهمته الاجتماعية، انظر: زكى طليمات: المسرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد ٣١ ديسمبر ١٩٥١ص ــ ص ١٤٩٠ ــ ١٤٩١.

(٤٢) يقول البارودى : [والأمر بالنسبة للفن المسرحى فى غاية الوضوح. ذلك لأنه يمتاز بنزوعه إلى فهم النفس البشرية وإلقاء الضوء على خفاياها، كما يمتاز بتفسير علاقة الفرد بغيره وبمجتمعه وبالكون الذى يحيط به، وبالمثل التى يطمح إليها فضلا عن أنه يمتاز بالمرونة والقدرة على تشكيل أوضاعه وقوالبه بحيث يتهيأ مضمونه لمتطلبات المجتمع الذى يعيش فيه] من مقاله : رسالة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢، ص ٣٠.

(٤٣) البارودى: رسالة المسرح فى العهد الجديد ص ٣٠.

(٤٤) البارودى: رسالة المسرح فى العهد الجديد ص ٣٠.

(٤٥) يشـير البارودى إلى أن عدم قدرة المجتمع المصرى ــ قبل يوليو ١٩٥٢ــ على الإفـادة من المسرح كأداة اجتماعية يرجع إلى أن [بيئتنا ليست بيئة تمثيلية أو على الأقل لم تتهيأ بعد للإحساس الدرامي، غير أن تأصيل هذا الإحساس فى أفئدتنا ليس أمرا متعذرا] رسالة المسرح فى العهد الجديد ،ص ٣٠.

(٤٦) البارودى: رسالة المسرح فى العهد الجديد، ص، ٣٠.

(٤٧) انظـر البارودى : رسالة المسرح فى العهد الجديد ص ــ ص ٣١ ــ ٣٥، حيث يشـير إلى توظيـف الـتراجيديا الفرنسية فى "عهد الإصلاح " السابق على الثورة الفرنسية من أجل "الإصلاح والتغيير ".بينما يقدم نموذجا من المسرح الإنجليزى ــ فى عمومـه ــ فى القـرن التاسـع عشر دون أن يحدد اتجاها معينا، ويصف ذلك المسـرح بأنـه قد [أصبح مرآة لصميم الحياة لا لشكلياتها] .ويرصد بعض عناصر التشـكيل الجمالى الجديدة الناتجة عن تلك الوظيفة الجديدة ؛ ويكاد يتحدث فقط عن "الحـوار القصـير"بـدلا من المناجاة والانتحائية"، بينما بقية تعبيراته عامة، وهى التعبير الدقيق والأسلوب المبين والتناول المباشر والصراحة التامة " . وليست هذه التعـبيرات المعممة سوى مظهر من المظاهر العامة" السلبية" المتكررة فى خطابه النقدي.

(٤٨) الـبارودى: الفـن التمثيـلى فى العهد الجديد، مجلة الكتاب، عدد نوفمبر١٩٥٢، ص١١٤٠. ومـن المهـم الإشارة إلى تعبير" الفن التمثيلي" الذى يستخدمه فى هذا المقال يقصد به ــ كما يتضح من سياقاته المختلفة ــ المسرح أو الفن المسرحى.

(٤٩) يـتحدث البارودى عن كيفية تحقيق برنارد شو المهمة الاجتماعية للمسرح فيقول [وجـاء شو وقد بلغ إيمانه بجدوى الوعى بالحياة أن جعله هدفه وجماع فلسفته. فما الناس عنده إلا أدوات للحياة، وما وجودهم إلا للوعى بها ليتسنى لهم عن طريق هذا الـوعى تحقيق أغراضها التى وجدوا من أجلها، حتى إذا استنفدوها أو استنفدتهم لم يـبق لوجودهـم ضرورة . ويتجلى هذا على لسان" قيصر"فى حوار بينه وبين أحد قـواده] ثم ينقل البارودى عدة سطور من مسرحية "قيصر"، انظر :رسالة المسرح فى العهد الجديد ص٣٥.

(٥٠) تـبدت هـذه الظواهر المختلفة فى مقالى على متولى صلاح اللذين يحملان عنوانا واحداً هو: المسرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عددى ١٧ ديسـمبر، ٢٤ديسمبر ١٩٥١، صفحات :١٤٣٥ ــ ١٤٣٦، ١٤٥٥ ــ ١٤٥٦على التوالى . ففى المقال الأول لجأ إلى استخدام الآلية المشار إليها فى المتن حيث كان يطـابق بيـن مسـرحية باكثير "مسمار جحا" واحتلال الإنجليز مصر، فيقدم بعض جوانـب الحدث التاريخى ثم يبحث عن تجليها بذاتها فى النص . وتبدو هذه الآلية أكـثر وضوحا فى نقده لمسرحية "دنشواى الحمراء" حيث يبدأ برصد بعض وقائع الحادثـة التاريخية، ويحدد دلالة الحادثة تاريخيا ثم يأخذ فى التفتيش فى المسرحية ليـرى كيـف صورت القتال فى منطقة قناة السويس على أنه " دنشواى الحديثة" . وبالطبع يطالب متولى صلاح كاتب المسرحية بأن يستند إلى وقائع حقيقية تماما ؟؟ مما يكشف عن تطبيقه الصارم لآلية المماثلة. .... بينما أكد فى المقال الثانى أن الأدب / المسرح هو الذى يمهد للثورات ؛ إذ إن [كل ثورة حربية إنما سبقتها ثورة أدبيـة مهدت لها أو أدت إليها]. ولكنه لم يقدم أى نموذج ــ ولو موجزا ــ للتدليل عـلى هذا. كما تتبدى الصياغات الإنشائية لديه ــ فى هذا المقال أيضا ــ من قبيل [إن الأدب هو الذى يطلق المدافع ويسوق الجيوش ويحرك الجحافل، وأن الأدب هو الـذى يستنهض الهمم ويشحذ العزائم، و أن الأدب هو الذى يحمى الحقوق ويرعى الذمام ويرد غدر الأعادى].

(٥١) هـذا ما يتجلى فى مقالات القط التى قدمها منذ بداية الخمسينيات وحتى منتصفها حـول أعمـال أدبيـة ومسـرحية مصرية حديثة ومعاصرة فى كتابه " فى الأدب المصـرى المعاصر" الصادر عام ١٩٥٥. وستتم الإشارة إلى التجاوبات المختلفة بينه وبين خطاب مندور فى هوامش تالية.

(٥٢) طرح مندور هذه الصياغة فى كتابه " جولة فى العالم الاشتراكى" الصادر ١٩٥٧، ثم ظلت تتكرر فى كتاباته التالية ولاسيما "الأدب ومذاهبه" ١٩٥٧حيث تكررت فيه فقـرات كاملة من الكتاب الأول .بينما تناثرت عناصر مختلفة من هذه الصياغة فى مقالات النقد التطبيقى التى قدمها مندور بداية من ١٩٥٦ــ ١٩٥٧.

(٥٣) صـاغ مـندور هـذا المصطلح فى عدة مقالات نشرها فى جريدة الشعب،ثم أعاد نشرها فى كتابه : النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ٢١٢ ــ ٢٢٢.

(٥٤) محمد مندور: جولة فى العالم الاشتراكى، منشورات البعث الجديد، القاهرة ١٩٥٧. ص ــ ص ٨٦ ــ ٨٧ . وانظــر أيضا نص " الواقعية فى الأدب معناها........" ص٨٩. وانظــر أيضا : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ، ص ــ ص ٩١ ــ ٩٣، وكــذا ص ٩٨، حيث يكرر مندور الأفكار ذاتها بنفس الصياغات تقريبا .

(٥٥) انظــر : بوريس سوشكوف : الواقعية وتطورها التاريخ، ضمن كتاب : مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة ١٩٧٩، ص - ص ٢٨٧ - ٣٢٢.

(٥٦) مندور : جولة فى العالم الاشتراكى ص ٩٠.

(٥٧) مندور : جولة فى العالم الاشتراكى، ص ٩٦.وانظر أيضا تصورات مشابهة لها أو ذكــر لبعض عناصرها فى الصفحات التالية : ٩٠، ٩٢، ٩٢، ٩٤، ٩٥.وما ذكره مندور فى تلك المواضع نقله بطريقة شبه حرفية فى " الأدب ومذاهبه" ص ــ ص ٩٩ ــ ١٠٥.

(٥٨) انظــر: الكسندر فادييف : الواقعية الاشتراكية، ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفــن، تــرجمة محمد مستجير مصطفي، ط١، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦، ص - ص ٥٧ - ٦٧ .

(٥٩) انظر : مندور : جولة فى العالم الاشتراكى، ص ٩٥.

(٦٠) المرجع السابق ص ٩٢.

(٦١) انظــر: شكرى عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٣ ص ٣٠، حيث يصــف مــندور بأنــه كــان يتمســك فى نقده بالعقل ومشاكلة الواقع كما يفهمها الكلاسيكيون لا الواقعيون.

(٦٢) هــذه هى المقولــة المحورية فى نقد مندور المسرحى والقصصى بصفة خاصة . وهى تتجــلى ابــتداء مــن مقالاته فى " فى الميزان الجديد"حول بجماليون، ودعاء الكــروان، ثــم فى كتابه " مسرح توفيق الحكيم" وخاصة فى نقده للمسرح الذهنى ولبعض تجريبيات الحكيم . وسنتناول هذه المقولة بالتفصيل فى موضع آخر.

(٦٣) هذا ما يتكرر بوضوح فى كتابات مندور النقدية .

(٦٤) LUKACS GEORG : WIDER den MISSVERSTÄNNIS REALISMUS , HAMBURG , 1958 ,S 20.

(٦٥) LUKACS :EBD S,20

(٦٦) LUKACS :EBD ,S,21

(٦٧) هـذه آليـة راسـخة فى خطاب هؤلاء النقاد النقدى والأيديولوجى أيضا وسنتوقف عندها فى مواضع مختلفة .

(٦٨) مندور : جولة فى العالم الاشتراكى ص ٩٩.

(٦٩) انظر المرجع السابق ص ــ ص ٩٩ ــ ١٠٠، وانظر أيضا الأدب ومذاهبه ص ــ ص ١٥٧ ــ ١٦٣ حيث ينثر فيها مندور الآراء نفسها فى الوجودية.

(٧٠) مندور : جولة فى العالم الاشتراكى، ص ١٠٠.

(٧١) انظر: مندور: جولة فى العالم الاشتراكى،ص ــ ص ١٠١ ــ ١٠٢.

(٧٢) مندور : جولة فى العالم الاشتراكي، ص ــ ص ١٠١ ــ ١٠٢.

(٧٣) لقد تجلى عدد من تلك العناصر لدى القط فى محاولته صياغة مفهوم الواقعية فى عـدد مـن مقالاتـه فى كتابه "فى الأدب المصرى المعاصر"ومنها: اختيار الكاتب شخصـيات أعماله الفنية من الطبقات التى يصفها القط بأنها [تقف وجها لوجه أمام الحيـاة فى كفاحها اليومى المرير فى سبيل البقاء]، والاتجاه إلى تصوير المشكلات الاجـتماعية والشخصـيات والأجواء الشعبية،والدعوة إلى ألا يقتصر الكاتب على تصـوير الجانب المظلم من الحياة،وأن يصور مظاهر الجمال فى الطبيعة والناس حتى [يرهف شعور قارئيه ويبسط من إنسانيتهم ويجعلهم أسرع استجابة إلى دواعى النهوض والإصلاح]. والدعوة إلى أن يسعى الفنان جاهدا "عن طريق فنه إلى خلق وعى عند الناس "............" بما فى حياتهم من قبح أو تناقض أو رذيلة ليدعوهم إلى الانتقاض؟ على واقعهم والتطلع إلى واقع جديد، وبذلك يشارك الفنان فى تطور المجتمع والحياة].

ومـن المفيـد ملاحظـة أن تلك العناصر قد تجلت لدى القط فى نقده التطبيقى ولم يطـرحها فى إطـار نظرى بعكس مندور.كما أن القط قد طرحها فى نقده الروائى والقصصـى والمسرحى على السواء. انظر القط : فى الأدب المصرى المعاصر،

صــــفحات : ٧٤ ـ ٧٥ / ٨٠ ـ ٨١ /١١٨ ـ ١٢٠ / ١٦٢ ـ ١٦٣ / ١٧١ / ١٨٣ .

(٧٤) انظــر : مــندور : النقد والنقاد المعاصرون، مقال «منهج النقد الأيديولوجى" ص ٢٢١.

(٧٥) المرجع السابق، ص ٢٢١.

(٧٦) مندور: النقد والنقاد المعاصرون، ص ٢٢١.

(٧٧) المقــالات التى تبدى فيها تطبيق مندور للمهمة الاجتماعية للمسرح فى كتابه " فى المسرح المصرى المعاصر" هى المقالات التى تدور حول المسرحيات الآتية: الناس اللى فوق، الناس اللى تحت، جنس الحريم، ملك القطن، جمهورية فرحات، القضية، المحروســـة، السبنســـة، شقة للإيجار، عيلة الدوغرى، الفراشة. ....ومن المهم الإشـــارة إلى ضـــرورة اســـتبعاد مقــال مندور عن مسرحية شقة للإيجار" لفتحى رضــوان إذ تكشــف قــراءته عن كونه أقرب إلى " نقد الدعاية" وتبدو فيه شبهة المجاملة؟؟.

(٧٨) انظــر : مندور : مسرح توفيق الحكيم صفحات : ٢٠، ٢٢ ـ ٢٩ ، ٣٢ ـ ٣٥، ١١٩ ـ ١٢٢، ١٣٦ ـ ١٤٠.

(٧٩) هذه المقالات المنشورة أيضا فى كتابه " فى المسرح المصرى المعاصر" وهى عن مسرحيات : الدخان، الأرانب، القضية، سقوط فرعون، الراهب، وخيال الظل.

(٨٠) مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١، ص ١٠٢.

(٨١) المرجع السابق ص ٨٧.

(٨٢) المرجع السابق ص ٢١٩.

(٨٣) المرجع السابق ص ١٢٠.

(٨٤) انظر : فى المسرح المصرى المعاصر، المقالات المشار إليها فى هامش ٧٧.

(٨٥)، (٨٦)، (٨٧) فى المســرح المصرى المعاصر صفحات : ٨٧، ٨٧، ١٨٠ على الترتيب.

(٨٨) المرجع السابق ص ٢١٩.

(٨٩) المرجع السابق ص ١٠٣.

(٩٠) من النصوص التى تبرز فيها هذه الآلية :كل النصوص المذكورة فى هامش ٧٧ . وا نظــر ــ على سبيل المثال الصفحات التالية من كتابه : فى المسرح المصرى المعاصر: ١٠٠ــ ١٠٥، ١١٦ ــ ١٢٠، ١٤١ ــ ١٤٤، ١٦٣ ــ ١٦٦.

(٩١) انظــر كتابه : مسرح توفيق الحكيم، ص ــ ص ٢٢ ــ ٢٩، حيث يتناول مندور مسرحيات الحكيم التى تنضوى تحت إطار " مسرح المجتمع" .

(٩٢) انظر : مندور فى الأدب والنقد ص ــ ص ٤٥ ــ ٤٦.

(٩٣) مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، ص ٨٧.

(٩٤) المرجع السابق، ص ٩٠.

(٩٥) مندور : فى المسرح المصرى المعاصر ص ١٨٠.

(٩٦) نفس المرجع والصفحة.

(٩٧) فى المسرح المصرى المعاصر، ص ١٨٠.

(٩٨) تناثرت عناصر هذه الصيغة فى كتابات مختلفة قدمها النقاش فى النصف الأول من الســتينيات ؛ فــفى كتابه : أدب وعروبة وحرية، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشــر والتوزيع والطباعة، ١٩٦٥ أو ١٩٦٦ــ وهو فى الأصل مقالات منشورة مــن قبل فى الدوريات ــ فى ذلك الكتاب قدم النقاش فى كثير من مقالاته عناصر هذه الصيغة، وتكاد هذه المقالات تشكل نصف حجم الكتاب تقريبا، وهى مقالات :

١- الوجدان القومى والوجدان الاشتراكى ص - ص ٥ - ١٢.

٢- أدباء ومواقف ص ــ ص ١٣ ــ ٢٠ .

٣- إنسانية الأدب الاشتراكى ص ــ ص ٢١ ــ ٢٨ .

٤- الرغيف والكتاب أثمن رأسمال فى المجتمع الاشتراكى ص ــ ص ٢٩ ــ ٤٦ .

٥- الثورة فى أحلام الأدباء ص ــ ص ١٠٣ ــ ١١٢.

٦- أدب الثورة ...أين هو ؟ص ــ ص ١١٣ ــ ١٢٠.

وفى تــلك المقالات ركز النقاش، أكثر ما ركز، على تلخيص أعمال أدبية أوربية، ونقــل فقــراتها المعبرة عن أفكاره تعبيرا مباشرا، ولم يهتم بالدراسة والتحليل إلا قليلا. ورغم عدم بروز ما يدل على التوجه نحو الاشتراكية فى المقالين الأخيرين، فقد برزت فيهما بعض العناصر المتكررة فى المقالات الأخرى.

- كمـا تجلت تلك العناصر بوضوح فى بعض مقالاته في كتابه : فى أضواء المسرح، دار المعـارف، ١٩٦٥.ومـنها : اليكترا والفن الاشتراكى ص ـ ص ٣٨ ـ ٤٤ . بين شكسبير وتولستوى :ص ـ ص ٣٢ ـ ٣٧ .

(٩٩) انظر : النقاش :فى أضواء المسرح ،ص ٤٠.

(١٠٠) انظر المرجع السابق، ص ٤١.

(١٠١) انظر : النقاش : فى أضواء المسرح، ص ـ ص ٤٢ ـ ٤٣ .

(١٠٢) انظر النقاش : أدب وعروبة وحرية ص ـص ١١ ـ ١٢، فى أضواء المسرح، ص ٢٧.

(١٠٣) انظر النقاش : فى أضواء المسرح، ص ٤١حيث تجلت هذه الآلية فى نقد النقاش لمسرحية يوربيديس"اليكترا".

(١٠٤) انظـر النقاش: المرجع السابق، ص ـ ص ٤٠ ـ ٤١ حيث نجد أن النقاش بعد تحديده عنصرين من عناصر صيغته، هما : إخضاع الحوادث للعقل، واللجوء إلى التحـليل العـلمى الذى يبرز دوافع الشخصيات ـ فإنه يربطهما بالأساس الصلب للاشـتراكية عـنده، فيقـول [الـتفكير العلمى العقلى هو الأساس الأكبر للفكر الاشـتراكى، فالاشتراكية تقوم أساسا على رفض الأفكار التى لا يقبلها العقل " فى الطبيعة أو فى المجتمع "، فالعقل لا يقبل عدم التساوى بين الناس .والعقل لا يقبل أن يعمـل الـناس ويقدمـوا ثمرات عملهم لمن يسرقونهم ويحرمونهم من الحياة. فالاشـتراكية فى جوهـرها فكـرة تعتمد على العقل أولا وقبل كل شيئ. وكل ما يعـادى الاشـتراكية إنما يعتمد على خرافات وأوهام مفروضة على الناس مثل الحـق الإلـهى لبعض الأشخاص أو ما يشبه ذلك من مبادئ وأفكار لا يمكن أن يقبلها أو يوافق عليها العقل البشرى].

(١٠٥) لـم يصغ لويس عوض ـ فى بداياته النقدية ـ مفهوما محددا وواضحا للمجتمع، ولكـن القـراءة المدققـة لمقدمته ل" بروميثيوس طليقا" ومقالاته فى " فى الأدب الإنجـليزى الحديـث" تجعلنا نستخلص ذلك المفهوم من الجزئيات المختلفة التى قدمها لويس عوض فى تفسيره لبعض ظواهر الأدب الإنجليزى الحديث، وستتبدى معظم تلك الجزئيات فى هذه الفقرة، فى المتن، وفى الفقرات التالية.

(١٠٦) لويس عوض: فى الأدب الإنجليزى الحديث، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧،ص ــ ص ٥٢ ــ ٥٣ .

(١٠٧) انظــر : لويس عوض : بروميثيوس طليقا، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧، المقدمة ص ــ ص ٥ ــ ١٣٤.حيث يبرز هذا التفسير.

(١٠٨) لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٥٨ ــ ٥٩.

(١٠٩) انظر مقدمته ل"بروميثيوس طليقا" حيث يقول" لا سبيل إلى فهم المدارس المختلفة فى الفكــر والفــن إلا إذا درســنا الحالة الاقتصادية فى المجتمع الذى أنجب هذه المدارس" ص ٥.

(١١٠) سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، مرجع سابق ص ٧٥

(١١١) انظــر ما يقوله لويس عوض، إن [سكوت وسائر كتاب الأرستقراطية الزراعية المنقرضــة فى انجلترا كانوا حتى عصر الثورة الفرنسية محض أدباء فنانين أكثر مــنهم أدبــاء مفكرين فعبروا دون وعى منهم عن الإحساسات التى كانت تتملك طــبقة النــبلاء المنهارين وأحيوا فى عالم الخيال تلك الحضارة الإقطاعية الأولى الــتى يأســف عــلى زوالهــا كل نبيل منهار، ولم يعرف عنهم أى إيمان واضح بــنظريات أيديولوجيــة رجعيــة أو أى تــرويج لفلسفة منظمة مستمدة من روح الكاثوليكية أو مستمدة من النظام الإقطاعى كما كان الشأن مع بعض نظرائهم فى فرنســا كشــاتوبريان عــلى ســبيل المــثال. فلما اشتد ضغط البرجوازية على الأرســتقراطية كان طبيعيا أن تمزق الرجعية الإنجليزية قناع الفن وتخرج سافرة بيــن الناس وأن تتبلور فى هيئة معتقدات فكرية ذات مغزى اجتماعي. وظهر بين الكــتاب جيــل جديــد يحاول أن يجدد الحضارة الإقطاعية فى عالم الفكر بعد أن تجددت فى عالم الخيال] فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٥٩ ــ ٦٠.

(١١٢) انظــر لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث ص ــ ص ٧٧ ــ٨١حيث تتــناثر تــلك الجزئيات المختلفة التى أشرنا إليها .ويجب القول إن نصوصه تلك بالغة الخطورة والعمق معا، وسابقة لمرحلتها .ويصعب أن يكشف أى تلخيص لها ــ على دقته ــ عن فعاليتها الشديدة.

(١١٣) انظر لويس عوض :فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٦٧ ــ ٦٨ .

(١١٤) انظــر مــا يقولــه لويس عوض [والتفسير التاريخي المادى لموقف البرجوازية الصــغيرة هذا هو أن البرجوازية الصغيرة برجوازية قبل أن تكون صغيرة، وإذا كــان تشــابهها فى الــبؤس أحيانا مع البروليتاريا قد يدفعها إلى احتضان قضية البروليــتاريا فتشــابهها فى الطبيعة مع البرجوازية الكبيرة يجعل منها خادما لها مخلصــا فى كــل كفاح اجتماعى فعال.فالبرجوازية ،الكبيرة منها والصغيرة، لا وجــود لهــا إلا بمــلكية وســائل الإنتاج وأدواته ملكية خاصة. فصاحب المتجر الصــغير والأسطى الإسكافى الذى يعمل فى حانوته لحسابه الشخصى بمفرده أو يســتخدم الصبيان ليعملوا لحسابه لا يختلفان فى المصلحة وفى العقلية عن باربرا هــتون صاحبة متاجر وولويرث وباتا منتج الأحذية الكبير.والبرجوازية الصغيرة تقــف إذن فى كــل كفاح طبقى فعال بصورة أوتوماتية فى صف الرأسمالية، لأن الرأسمالية تحرص على الاحتفاظ بنظام الملكية الفردية والبورجوازية تحارب إذن طــبقة العمــال بصــورة أتوماتية فى كل كفاح فعال لأن طبقة العمال تهدف إلى تطــبيق نظام الملكية المشتركة . تولول البرجوازية الصغيرة على بؤس البائسين وتــندب ضــياع حقوق الإنسان وما إلى كل ذلك، ولكن ترتعد فرقا من كل فلسفة اجتماعية ترمى إلى تكتيل العمال وتجنيدهم ضد الرأسماليين، لأن مثل هذه الفلسفة الاجــتماعية تعصف بها كما تعصف بأختها الكبرى . لهذا فهى تخرج للعمال من الفلسفات ما يصرفهم عن التأميم والتكتل جميعا] فى الأدب الإنجليزى الحديث ص ــ ص ٧٩ ــ ٨٠ .

(١١٥) يقــول لويس عوض [وفلسفات البرجوازية الصغيرة بوجه عام أنجع أثرا وأكثر تخديــرا من كل أيديولوجيا تخرج بها البرجوازية الكبيرة، وذلك بحكم قربها من البروليــتاريا وبحكم كثرتها العددية، فهى بهذا المعنى أشد خطرا على البروليتاريا مــن غيــرها. والــبرجوازية الصــغيرة حين تبتكر للناس ألوانا من الاشتراكية كالاشتراكية المسيحية أو الاشتراكية الديمقراطية أو الاشتراكية الوطنية إنما تتمسح فى الاشــتراكية زورا لتكســب الطبقة العاملة التى ترى خلاصها فى الاشتراكية، تتمســح فيهــا زورا لا تقرها ولاتعنيها، وهى لا تقرها ولا تعنيها لأن الاشتراكية الحقيقية إن كانت شيئا فهىَ بنص القول تطبيق نظام الملكية المشتركة على وسائل الإنــتاج وأدواتــه، وهذا كله لا يتفق فى شيئ مع مصلحة البرجوازية، صغيرتها أوكــبيرتها.فــالدور التاريخى الذى تقوم به البرجوازية الصغيرة إذن هو تخريب

المذهــب الاشتراكى بشتى الانحرافات المذهبية حتى ينسى الناس معناها الأصلي، وهــو كذلــك صــرف البرولــتاريا باسم الدين أو باسم الوطن أو باسم التطور والنضوج عن التيار الاشتراكى العملى العلمى الذى يتسنى لها به وحده الاستيلاء عــلى وسائل الإنتاج ومقاليد الحكم فى وقت واحد] فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٨٠ ــ ٨١.ومــن الواضــح أن هــذا النص من أكثر نصوص لويس لويس عوض جهارة فى ترديد التصورات الماركسية العامة.

(١١٦) **انظر** نموذجا لنقد "كودويل" المسرحى الذى ينطلق من جعله الماركسية أفقا ذهنيا **يكشف من** خلاله عن حدود أيديولوجيا المؤلف كما تتجلى فى نتاجه الإبداعى، فى **دراســته :** بــرنارد شــو : دراسة فى السوبرمان البرجوازى، ترجمة : إبراهيم حمادة، **مجلة فصول**، المجلد الخامس، عدد ٣، يونيو ١٩٨٥،ص ــ ص ١٥٦ ــ ١٦٢. **ومــن الواضــح** أن مقارنــة هذه الدراسة بدراسات لويس عوض فى تلك المرحــلة **تكشف بوضوح عن** أن "كودويل" ــ رغم كونه نموذجا للناقد الماركسى الأولى ــ كــان **أقدر، بوضوح،** من لويس عوض، على أن يقترب ــ إلى حد ما ــ مــن جمالية **النص الأدبى** ...وحول افتراض تأثيره فى لويس عوض، انظر : جابر عصفور :

إضاءات، الهيئة العامة لقصور **الثقافة، اكتوبر** ١٩٩٤، ص ١٢٣، من مقاله : من محمد مندور إلى لويس عوض **ص ــ** ص ١٠٨ ــ ١٢٧.. وانظر أيضا مقاله: مــات لتســقط اسوار طروادة، ص ــ ص ٧٧ ــ ٨٣ من كتاب: لويس عوض مفكــرا ..ونــاقدا ومبدعا، الهيئة العامة للكتاب ١٩٩٠، حيث يشير ص ٨١ إلى تأثير كودويل فى لويس عوض.

(١١٧) انظــر لويس عوض : مقدمة بروميثيوس طليقا، ص ٩٦، و انظر أيضا مقدمته لكتاب هوراس : فن الشعر (١٩٤٥) ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ . صــفحات : ٨٣، ٩١، ٩٨، ٩٩، ١٠٠. وانظــر أيضــا تحليل سيد البحراوى لــورود هــذه الظاهرة فى مقدمة" بروميثيوس طليقا"، وذلك فى كتابه: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ص٧٦، ٧٨.

(١١٨) انظر مقدمته ل"فن الشعر" ص ٩٨، حيث يتحدث عن" الروح الرومانسى " الذى ســاد الأدبيــن الإنجــليزى والفرنسى فى أوائل القرن التاسع عشر، فيقول [فلما تحطمــت تــلك المثل على صخرة الواقع، عادوا الإنسانية وظنوا بالبشر سوءا.

اعتقدوا فى قداسة الفنان وعظمة مكانته فى العصر الذى يعيش فيه، وتحدثوا عن الأرســتقراطية الذهنية وألوهة الفن والطبيعة. ولدت تلك الروح الجديدة مع مولد الطــبقة الوسطى بالمعنى الاقتصادى والسياسي، ومع مولد مذهب الفردية بالمعنى الأخــلاقى والاجــتماعى .طــبيعى أن الطــبقة الوســطى بحكم منشئها وغاياتها والظــروف التى أحاطت بها فى ذلك الزمان لم تأبه بالفن كثيراً، فكان من هذا أن ارتطمت روح روسو بتعاليم آدم سميث] ص ٩٨.

(١١٩) انظــر المواضـــع الوارد الإشارة إليها فى هامش رقم ١١٦، وحول معنى هذا المصطلح عند " تين" انظر:

Welek Rene :A History of modern Criticism ,yale univertsity press,third priting , 197 P. 32.

(١٢٠) انظر: Welek ,Ibid,p 27.

(١٢١) لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ٨.

(١٢٢) لويس عوض : المرجع السابق، ص ٣٨.

(١٢٣) انظــر : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ٣٨ ــ ٣٩ حيث يتبدى فهم لويس عوض بجلاء.

(١٢٤) انظــر تحليل سيد البحراى لهذه العناصر فى كتابه : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث ص ــ ص ٧٦ ــ ٧٨.

(١٢٥) لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ١٢٩.

(١٢٦) لويس عوض: فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ١٣٠ ــ ١٣١.

(١٢٧) انظر : PLECHANOW GEORGZ WALENTIONWITSCH: DIE fraszäsische dramatische LITERATUR von STANDPUNKT der SOZIOLOGIE in: FÜGEN, A.B.d S S 81_ 99.

حيــث يقــدم "بليخانوف" منظورا ماركسيا تقليديا فى تحليله للتراجيديا الفرنسية والدراما البرجوازية.

(١٢٨) لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ١٣١.

(١٢٩) المرجع السابق، ص ١٣٢.

(١٣٠) انظر : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ١٣٢ ــ ١٣٣.

(١٣١) فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ١٣٨.

(١٣٢) المرجع السابق، ص ــ ص ١٤٢ــ ١٤٣.

(١٣٣) انظر: لويس عوض : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ص ــ ص ١٣٨ ــ ١٤٠، ١٤٠ ــ ١٤٢.

(١٣٤) انظــر تحليل لويس عوض لأوسكار وايلد فى "فى الأدب الإنجليزى الحديث" ص ــ ص ١٠١ ــ ١١٩،وانظــر تحــليل سيد البحراوى للحس الأخلاقى عند لويس عــوض فى مقدمته ل"بروميثيوس طليقا" فى : البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، ص ــ ص ٧٦ ــ ٧٧.

(١٣٥) محمــود أميــن العالم وعبد العظيم أنيس: فى الثقافة المصرية، ط ٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٩، ص ٢٥.

(١٣٦) المرجع السابق، ص ــ ص ٢٥ ــ ٢٦.

(١٣٧) انظر المرجع السابق ص ٢٧.

(١٣٨) انظــر : سيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، ص ــ ص ٩٢ ــ ٩٣

(١٣٩) فى الثقافة المصرية، ص ٢٧.

(١٤٠) المرجع السابق، ص ــ ص ٢٨ ــ ٢٩ .

(١٤١) المرجع السابق، ص ٤٤.

(١٤٢) انظــر: ســيد البحراوى: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، ص ٩٢، حيث يبين أن ذلك الفهم العميق الذى قدمه العالم وأنيس قد اقترن بمشكلتى التوحيد المطلق بين الكاتب والإنسان، واستخدامهما مصطلحى" التعبير" و" روح العصر" .

(١٤٣) فى الثقافة المصرية: ص ــ ص ٣١ ــ ٣٢ .

(١٤٤) حول الالتزام فى تطبيقات ماركس وانجلز القليلة، انظر:

MARKUS LUDWIG: DIE marxistische ANSCHAUNGEN an die TRAGÖDIE, in: TRAGÖDIE und TRAGIK, DARMSTADT, 1981.

وحول المفهوم ذاته عند كثير من النقاد الماركسيين، انظر :

** تيـــرى ايجلـــتون: الماركســـية والنقد الأدبى ترجمة جابر عصفور، فصول ، المجلد الخامس، العدد الرابع، يونيو ١٩٨٥، ص ــ ص ٣٢ ــ ٣٨.

** رمضان الصباغ : الالتزام بين الفلسفة والنقد : الماركسية والالتزام ،فصول، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥، ص ــ ص ١١١ــ ١١٨.

(١٤٥) فى الثقافة المصرية، ص ٣٢.

(١٤٦) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ٣٢ ــ ٣٣حيث يطبق أنيس مفهومه هذا على قصص إحسان عبد القدوس.

(١٤٧) انظر : فى الثقافة المصرية، ص ٣٦.

(١٤٨) انظر ــ على سبيل المثال ــ الأطروحات التى قدمها عبد المنعم تليمة فى كتابه : مقدمة فى نظرية الأدب، ط٢، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٦.

(١٤٩) كانت دراسة لويس عوض وترجمته لنص " بروميثيوس طليقًا" رسالته للماجستير، بيــنما نشــرت مقالاتـــه حـــول " الأدب الإنجـــليزى الحديث" فى مجلة " الكاتب المصـــري"قبل أن تصدر فى كتاب عام ١٩٥١، وبذلك كان مجال تلقى نصوص لويـــس عـــوض النقدية الأولى محدودا، بينما نشرت مقالات العالم وأنيس ــ فى الأصـــل ــ فى جـــريدة المصرى ١٩٥٤، قبل أن تجمع فى كتاب، فأتيح لها منذ الـــبداية إمكانيـــة الانتشار على نطاق واسع، وهى إمكانية دعمتها المعركة النقدية التى نتجت عن هذه المقالات.

(١٥٠) نشر العالم هذا المقال للمرة الأولى فى جريدة المصري١٩٥٤ ،ثم أعاد نشره فى " فى الثقافة المصرية" ص ــ ص ٦٤ ــ ٦٦.

(١٥١) فى الثقافة المصرية، ص ٦٤.

(١٥٢) انظر :.LUKACS :A.B.D, S - S 13 - 48

(١٥٣) فى الثقافة المصرية، ص ٦٤.

(١٥٤) المرجع السابق، ص ٦٥.

(١٥٥) انظر : فى الثقافة المصرية، ص ٦٥.

(١٥٦) انظر :فى الثقافة المصرية، ص ٦٥.

(١٥٧) فى الثقافة المصرية، ص ٦٥.

(١٥٨) في الثقافة المصرية، ص ــ ص ٦٥ ــ ٦٦.ومن الملاحظ أن سلامة موسى أيضا قد رفض مسرحية الحكيم، لأنها ــ فيما يرى ــ متشائمة ولاتدعو إلى التفاؤل، ويعلل موسى ذلك بأن الحكيم [لم يذكر الشعب لأنه ليس اشتراكيا متفائلا] كما يقول أيضا [وفي هذه المسرحية لم يكن توفيق الحكيم إيجابيا ؛ فإن رجاله لم يحلوا مشكلتهم إلا بالاعتكاف والانزواء ثم الموت أي الحل السلبي الذي يلجأ إليه العجزة الذين لا يفكرون . ثم هو آثر الموت على الحياة وكأنه قد صار داعية للانتحار بدلا من أن يكون داعية حياة]، انظر: سلامة موسى : الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو، ١٩٥٦، ص ــ ص ١٣٣ــ ١٣٥، من مقاله : التشاؤم والتفاؤل في الأدب" .

أما عبد القادر القط فيرى أن [روح الهزيمة واضحة في المسرحية] ويرى أن ذلك [نتيجة محتومة لالتماس الكاتب موضوعاته من المعجزات أو الأساطير] انظر: القط: في الأدب المصري المعاصر، ص ٧٣، ١١٢.

(١٥٩) ربما لهذا السبب يمكن تقييد ملاحظة البحراوي أن الكتاب قد حل مشكلة كون الأدب نتاجا اجتماعيا مع الاعتراف بخصوصية الكاتب، وبذلك أمكن النظر إلى الأديب بوصفه معبرا عن طبقته. انظر : البحث عن المنهج، ص ٩٢. ولعل درس تحليل العالم لأهل الكهف أن يكون قد أبان بوضوح عن غياب ذلك الفهم الطبقي لدى العالم.

(١٦٠) انظر : في الثقافة المصرية، ص ــ ص ٦٦ ــ ٦٧.

(١٦١) انظر: في الثقافة المصرية، ص ٣٦.

(١٦٢) نشر العالم هذا المقال أولا في مجلة الرسالة الجديدة ١٩٥٧، ثم أعاد نشره في كتابه : الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣، ص ــ ص ٥٥ ــ ٦٣.وهي النشرة المستخدمة هنا.

(١٦٣) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ٥٥ .

(١٦٤) المرجع السابق، ص ٥٦.

(١٦٥) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ٥٥ ــ ٥٦ .

(١٦٦) يقول العالم في المرجع السابق: " فلسفة هؤلاء الذين ينتسبون إلى الفئة الوسطى" ص ٥٦.

(١٦٧) انظـــر : العـــالم : الوجه والقناع، ص ٥٥ [وإن كنا نتبين فى المسرحية الأولى تركيـــزا على الفئة الاجتماعية المتوسطة والصغري. أما المسرحية الثانية فيتركز موضوعها على الطبقة الأرستقراطية أساسا، وإن كانتْ الفئة الاجتماعية الصغرى عنصرا من عناصر صراعها الداخلي]. ويقول أيضا فى الصفحة ذاتها [أما فئاتنا الشعبية الأخرى فتنتعش حياتها].

(١٦٨) يلاحظ شكرى عياد أن العالم فى مقاله عن مسرحية " اللحظة الحرجة " قد تجنب اســتخدام تعــبير الطــبقة، واستخدم بدلا منه تعبير " الجماعة" . انظر: المذاهب الأدبية والنقدية ،ص ٣٥ .

(١٦٩) صاغ العالم آراءه فى تلك المسرحية فى تسع فقرات متوالية ومرقمة . وقد تناول الصراع فى الفقرة التاسعة والأخيرة.

(١٧٠) انظر : الوجه والقناع، ص ــ ص ٦٣ ــ ٦٤.

(١٧١) الوجه والقناع، ص ٦٢.

(١٧٢) للتدليل على ذلك انظر تناول العالم لشخصية رجائى فى " الناس اللى تحت " ص ٦٢، من " الوجه والقناع".

(١٧٣) انظر تناول العالم لهاتين الشخصيتين، ص ٦٢من الوجه والقناع.

(١٧٤) يشــير العـــالم إلى إقحام المؤلف بعض المواقف الاجتماعية الحية فى مسرحيته للإفـــادة مـــنها فى نقد الواقع الاجتماعى، كما يلحظ أن عبارة واحدة متكررة على لســـان شخصية ما قد تكشف عن أزمتها، انظر : الوجه والقناع، ص ٦٠، ٦٢، ٦٣.

(١٧٥) هـــذا مـــا يتبدى ــ بوضوح ــ فى نقد العالم لمسرحيات عديدة، منها : الفرافير، الفتى مهران، انظر : الوجه والقناع، ص ــ ص ٩٢ ــ ٩٦، ١٠٧ ــ ١١٨.

(١٧٦) هـــذا ما يتضح فى كتابات العالم فى النقد المسرحي، ويحتاج تعميم تلك الملاحظة إلى مراجعة إنتاجه فى نقد الأنواع الأدبية الأخرى.

(١٧٧) انظـــر ــ على سبيل المثال ــ تحليله لمسرحية أهل الكهف، وكشفه عن الدلالات الإيجابية التى تتضمنها مختلفا فى ذلك عن العالم، وسلامة موسى، والقط. انظر: غالى شكرى: ثورة المعتزل، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٦، ص ــ ص ٢٥٣ ــ ٢٨٠.

(١٧٨) انظـــر ــ على سبيل المثال ــ مقال أمير اسكندر: المثقفون والصراع ضد القهر في مســـرحيات ميخـــائيل رومان، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٦، حيث يقدم مقولـــة تحـــدد الانتماء الطبقي لرومان ولكثير من كتاب الخمسينيات والستينيات، ويبين تأثير ذلك الانتماء على نتاجهم المسرحي، ولاسيما نتاج رومان.

(١٧٩) انظر: كمال عيد: دراسات في الأدب والمسرح، الدار القومية، ١٩٦٦، ص ٢٢. ومـــن المهم ملاحظة أن المؤلف قد نشر مقالات كتابه في دوريات تلك الفترة قبل أن يجمعها في كتاب.

(١٨٠)، (١٨١) ،(١٨٢) ،(١٨٣) المرجع السابق، صفحات : ٦٠، ٦٠، ٦١، ٦١.

(١٨٤) المرجع السابق : ص ــ ص ٦١ ــ ٦٢.

(١٨٥) انظر : دراسات في الأدب والمسرح، ص ــ ص ٦٤ ــ ٦٥.

(١٨٦) المرجع السابق، ص ٦٨.

(١٨٧) Carlson ,Marvin; Theories of The Theatre ,Cornell University Press 1984,P 327.

(١٨٨) انظر: دراسات في الأدب والمسرح، ص ــ ص ١٢ــ ١٣، حيث يبين كمال عيد أن تشـــيكوف رغـــم نقده المجتمع الروسي وتبشيره بوجود دواء لأمراض روسيا الاجتماعية كان يفتقد الوعي الثوري.

(١٨٩) انظـــر المـــرجع الســـابق، ص ٧٠، حيث يقول المؤلف [المهم عنده هو الوعي الشخصــــي الـــنابع من الشخصية نفسها..هذا الوعي الذي يبشر بتباشير جوركي الجديـــدة الـــثورية، ويحمـــلها إلى جمهور النظارة مؤكدا أنه لا مناص من تنظيم الطبقات من جديد].

(١٩٠) انظر : دراسات في الأدب والمسرح، ص ــ ص ٧٧ ــ ٧٨.

(١٩١)، (١٩٢)، (١٩٣) دراسات في الأدب والمسرح ص ــ ص ٢٦،٢٧.

(١٩٤) من المهم ملاحظة تواتر هذا التعبير لدى كمال عيد، غير أن المشكل أنه يرد دائما في نصـــوص طويـــلة، ولذلـــك سنورد نصا واحدا بتمامه، ونحيل إلى النصوص الأخرى، مع تحديد بداياتها ونهايتها.

يقول كمال عيد فى تحليله لمسرحية تشيكوف " طائر البحر".... [إن نينا شخصية انتصــارية أكبر وأقوى من تربليوف، فهى بعد حب عنيف قاس، وبعد حياة مليئة بالخديعــة والمرارة تصل إلى طريقها، إنها جدت فوجدت، فهى والحالة هذه تمثل نظرية من نظريات تشيكوف. إنها تتغير فى آخر المسرحية إلى شخصية أخرى: امرأة ذات إرادة، ذات قوة وعقيدة تقتنع بأن العالم جميل وأن الحياة جميلة "العالم والحيـاة جميـلان لا يعــرف الطــريق إليهما إلا من لم يدرك النصر فى سبيل الحصــول عــليهما، والنصــر لا يــأتى إلا بــالعقيدة والقوة والإرادة] ص ٢٦. وانظر، ص ٤٧ نص [هذه الحياة القاسية .... الإهمال].

وفى ســياق آخر استخدم تعبير النظرية بمعنى أقرب إلى معنى الرؤية، ومن هنا تحــدث عــن نظرية جوركى = رؤيته، انظر ص ــ ص ٥٩ ــ ٦٠، نص [لقد أوجد جوركى نظرية جديدة .... والإنسان وحده].

(١٩٥) لويس عوض : الاشتراكية والأدب ومقالات أخرى، ط ٢، دار الهلال ١٩٦٨.

(١٩٦) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ٤٥ ــ ٦١، حيث ينقد لويس عوض المدارس الماديــة التى يصفها بأنها [يمكن أن تعد خطرا على الاشتراكية بمعناها الإنسانى الحقيــقى]. ورغم أننا لا نحلل نقده لتلك المدارس فقد يكون مفيدا الإشارة إلى أن شــكرى عياد يرى أن نقد لويس عوض لهذه المدارس إنما ينصب على الواقعية الاشتراكية، انظر : كتابه : المذاهب الأدبية والنقدية، مرجع سابق ص ــ ص ٤٠ ــ ٤١.

(١٩٧) مــن الأهمية بمكان ملاحظة أن لويس عوض فى نقده لهذه المدارس كان ينطلق مــن تصــوره للاشتراكية، وهذا النقد يكاد يعد عنصرا جديدا فى الخطاب النقدى للويس عوض ؛ فقد سبق له أن عرض لهذه المدارس قبل ذلك بسنوات دون لأن ينتقدها من منظور اشتراكى أو ماركسي. ولذلك يمكن القول إن هذا التحول الجديد يعد تجليا من تجليات العلاقة بين الناقد والسلطة. انظر عرض لويس عوض الأول لهــذه المــدارس، فى : دراسات فى الأدب الأمريكى، إشراف وتقديم طه حسين، نشــر مؤسسة فرانكلين، طبع مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤، ص ــ ص ١٨١ ــ ٢٢٠.

(١٩٨) الاشتراكية والأدب ص ٩.

(١٩٩) انظـر : عبد المنعم تليمة : تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس، مجلة أدب ونقد، عدد مايو ١٩٩٠، ص١٤.

(٢٠٠) انظـر شـرح "رايمونـد ويليامز" لتطور مفهوم المجتمع من المعنى المادى إلى المعنى المجرد فى :

Williams Raymond; Keywords: A Vocabulary of Culture and Soceity, London, 1976.

(٢٠١) الاشتراكية والأدب ص ٦٣.

(٢٠٢) إن اسـتخدام لويس عوض لمفهوم الحياة بدلالته الإنسانية الشاملة مرتبط بعنصر من العناصر التى أصلها لويس عوض فى خطابه الفكرى والنقدى منذ فترة مبكرة فى الخمسـينيات، كمـا يتضـح من مقاليه : " الإنسانية الجديدة" و"موقف الفنان الإنساني" المنشورين فى الرسالة الجديدة ١٩٥٤، واللذين أعاد نشرهما فى كتابه : لمصر والحرية : مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت، ١٩٧٧، ص ـ ص ٥٠ ـ ٦٠، ٦١ ـ ٦٣.ولكن لويس عوض أخذ يلح على ذلك العنصر مرة ثانية بعد تجـربة اعتقاله " ١٩٥٩ ـ ١٩٦١" وأخذ هذا العنصر يتواتر – بصورة ملحوظة – فى نقده فى الستينيات.

(٢٠٣) لويس عوض: الاشتراكية والأدب، ص ٦٥.

(٢٠٤) انظر : الاشتراكية والأدب، ص ـ ص ٦٥ ـ ٦٦.

(٢٠٥) انظـر: لويـس عوض: الاشتراكية والأدب، ص ـ ص ٩ ـ ١٠ حيث يرصد لويس عوض ملامح الاشتراكية المصرية والتى لا تختلف ـ فى توفيقيتها ـ عن صيغة لويس عوض .

(٢٠٦) سيتم تحليل مفهوم الاشتراكية فى الفصل الرابع من هذه الدراسة.

(٢٠٧) انظـر : غـالى شكرى : ماذا أضافوا إلى ضمير اعصر، ص ـ ص ١٦٦ ـ ١٧٠.حيث يعرض أهم أفكار لويس عوض فى "الاشتراكية والأدب".

(٢٠٨) انظـر حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، ط ٣، مؤسسة الأبحـاث العربية، بيروت ١٩٨٦،مقالى :الواقعية الجديدة فى ضوء التطبيق، من محمود أمين العالم حتى نجيب محفوظ، ص ـ ص ١٨٤ ـ ٢٠٢، ٢٠٣ ـ ٢١١ .ولقد قدم مروة فى رده على رأى لويس عوض فى حركة الإحياء الرومانسى فى

الســـتينيات بعض عناصر تلك الواقعية الجديدة، انظر مقالاته : بدوات رومانسية فى الأدب العـــربى الحديـــث، أيـــن حـــركة الإحيـــاء الرومانسي، هل تتعارض الرومانسية والواقعية، ص ــ ص ١٥٨ ــ ١٦٤، ١٦٥ ــ ١٧٤، ١٧٥ ــ ١٨٣.
وقـــد صـــدرت الطبعة الأولى من كتاب مروة عام ١٩٦٥، وإن كانت مقالاته قد نشرت فى الدوريات قبل هذا التاريخ.

(٢٠٩) انظر: لويس عوض : الثورة والأدب، ص ت ٢٦٦ ــ ٢٧٧، ٢٨٤ ــ ٢٩٨.

(٢١٠) مندور : فى المسرح العالمى، ص ــ ص ١٥ ــ ١٦.

(٢١١) مندور: الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.

(٢١٢) إن بريشت كما يتضح من "الأورجانون" كان يعرف بدقة إلى من يتوجه بمسرحه إنهم من يهمهم تغيير العالم. انظر: .BRECHT : THEATERARBEIT: S, 33

(٢١٣) انظـــر للـــتدليل عـــلى ذلك الأوصاف المختلفة التى خلعها مندور على المسرح المـــلحمى فى مقاله "الأصول الدرامية " ومنها عبارة [وأما المؤلف الملحمى فإنه .... الـــتغريب] ص ــ ص ٢٣ ــ ٢٤، ولـــم نشأ إيراد النص فى المتن فقد سبق الاستشهاد بجزء كبيرمنه.

(٢١٤) انظر : مندور : الأصول الدرامية وتطورها، ص ٢٣.

(٢١٥) مندور: الأدب وفنونه، ص ٧٢.

(٢١٦) انظر على سبيل المثال دراسة الناقد الدنماركى :

HULTBERG HELGE: DIE ästhetischen ANSCHAUNGEN BERTOLT BRECHT, KOPENHAGEN , 1962.

حيث يطرح "هولتبرج" تصورا محوريا يتغلغل فى دراسته كلها، ومؤداه أن وظيفة المسرح عند بريشت ظلت ــ طوال إبداعاته كلها ــ هى الإعلام أو التعليم، وأن بريشـــت لـــم يستطع تمييز ذلك الإعلام عن التسلية التى تنتج عنه . كما يرى أن بريشـــت قـــد قـــدم فى " الأورجـــانون" " بحثا عميقا للفرق بين المسرح والمنبر السياســـي" ص ١٧٧ ، وانظـــر أيضـــا ص ــ ص ١٩٩ ــ ٢٠٣. كما يرى أن بريشت ــ وهو يدعو فى "الأورجانون" ــ إلى مسرح هدفه التسلية أو المتعة، لم يتخل مطلقا عن حلمه فى " مسرح علمى" انظر، ص ١٦٩.

(٢١٧) انظـــر : لويـــس عوض : دراسات عربية وغربية، ص ــ ص ٢٠٩ ــ ٢١٠. وهذا الفهم الذى يقدمه لويس عوض يستند أساسا على أن التاجر هو " نمط لطبقة كاملة هى الرأسماليين"، وأن الأجير هو" رمز لطبقة كاملة هى طبقة العمال " كما يذكر فى مقاله.

(٢١٨) أحمد عباس صالح: نصبب ....أم جرأة ..أم عبط، ص ٣٥ .

(٢١٩) مـــن المهـــم الإشـــارة إلى أن أحمد عباس صالح قد أشار فى مقاله المذكور فى الهـــامش الســـابق إلى وظيفة المتعة إشارة عامة لاتخلو من " لمح ذكى" لكنها لا تكـــفى مطـــلقا لتأصـــيل الفكرة. يقول [عند بريشت اهتمام بالحكاية أو بالحوادث لغرض معين ينعكس على الحكاية وطريقة تجسيدها على المسرح، وهناك اهتمام بالحكايـــة لا لغـــرض الإثارة وما يستتبع من نتائج محتومة تبعد العمل الفنى عن الغايـــة الحقيقية من الفن وهى إثراء المشاهد بالخبرة والمعرفة وما يحققه هذا من لذة ومتعة] ص ٣٥.

(٢٢٠) المقصـــود بذلـــك أن العوامل الذاتية من مثل عمل أردش بالإخراج ودراسته فى ايطاليا، وقيامه بإخراج مسرحية " الإنسان الطيب" والثقافة النقدية التى تتضح فى كـــتاباته هو وشفيق عن بريشت ــ هذه العوامل الذاتية لا تفسر وحدها اقتدارهما عـــلى فهـــم مهمة مسرح بريشت فهما اجتماعيا ناضجا . فثمة عوامل موضوعية واجـــتماعية تأتى فى المقام الأول، ومنها : الشوط الذى قطعته مسرحيات بريشت فى المجـــتمع المصـــرى، والمناقشـــات التى أثارتها بين مؤيديه وخصومه على السواء، قد هيأ لهما إمكانية تقديم فهم أدق من غيرهما من نقاد ذلك الاتجاه.

(٢٢١) سعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية فى مسرح بريخت: ص ١٠٢. ويشير أردش إلى اعـــتماده عـــلى مقال بريشت المشهور " خمس صعوبات لمن يريد أن يكتب الحقيقة". كما تكررت الإشارة إليه فى مقاله الثانى" تجربتى مع مسرح ب . بريخت".

(٢٢٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

(٢٢٣) أردش : الملحمية والتربية الاجتماعية فى مسرح بريخت، ص ١٠٢.

(٢٢٤) انظر المرجع السابق، ص ١٠٥.

(٢٢٥) سعد أردش : تجربتي مع مسرح ب . بريخت ص ٧٠. كما يرتبط بإدراك أردش المشــار إليــه في المتن تأكيده على رد بريشت كل المآسي الإنسانية إلى أصولها الاقتصادية . انظر المرجع السبق، ص ٧٠.

(٢٢٦) صبحي شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠.

(٢٢٧) انظر المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٢٢٨) انظر: صبحي شفيق : برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠.

(٢٢٩) BRECHT : THEATERARBEIT :S, 37.

(٢٣٠) ANFERD VOIGT: BRECHTS THEATERKONZEPTIONEN ENTSTEHUNG und ENTFALTUNG bis 1931.MUNCHEN 1977.

(٢٣١) صبحي شفيق: برخت والمسرح الواقعي الملحمي، ص ١١٠ .

(٢٣٢) انظر المرجع السابق، ص ـ ص ١١١ ـ ١١٢.

(٢٣٣) المقصــود أن هذه الكلمة أو ما تدل عليه، أو ما يتشابه معها من كلمات، لم ترد مطلقا في مقال شفيق.

(٢٣٤) تحــدث أردش في الأول "الملحمية..." عن مهاجمة بريشت للمتعة التي يمارسها المتفرج في المسرح، ووصفه لها بأنها "متعة سطحية"، ثم قال [هذه المتعة السلبية المخمورة تختلف تماما عن المتعة التي يريدها بريخت لمتفرج المسرح الملحمي، بــل هي الضد تماما لأن هذا المسرح يجب أن يوقظ في المتفرج حاسة النقد، وأن يضــع أمامــه عالما موضوعيا واضحا، وأن يناديه في النهاية بطريق مباشر إلى تغييــر حياتــه] ص ١٠٢.وتــأمل هذا الوصف يشير إلى أن أردش يعد الوظيفة التعــليمية هي المــتعة، ولا يجعــلها تــتولد من المتعة على العكس مما يقول به بريشــت.ويــتأكد أن فهم أردش لعلاقة المهمة الاجتماعية بمهمة المتعة بوصفها علاقــة مجاورة لا علاقة جدل، مما يقوله في مقاله الثاني" تجربتي" [إن المسرح البريخــتي يقــدم للمتفرج كل المتع الفنية التي تقدمها المأساة والملهاة التقليديتان ، ولكنه يجبره في الوقت نفسه على أن يفكر، ويكتشف، ويقرر، ويغير] ص٦١.

(٢٣٥) محمود أمين العالم: الوجه والقناع، ص ـ ص ١٦٨ـ ١٦٩. ويجب التأكيد على أن العالم في هذا المقال يؤكد ـ أن وظيفة المسرح الملحمي هي الدعوة إلى تغيير

العـــالم .ومـــن المهم ملاحظة أن العالم قد بنى فهمه لمهمة المسرح الملحمى على أساس التجاور بين المتعة والتعليم لا الجدل بينهما.

(٢٣٦) انظر: .ERNST SCHUMACHER: BRECHT KRITIKEN ,BERLIN 1977,S 244

(٢٣٧) انظر: .BRECHT : THEATERARBEIT: S- S 25- 30

(٢٣٨) .BRECHT: A.B.D, S 33

(٢٣٩) انظر : .BRECHT :A.B.D, S 34

(٢٤٠) .BRECHT: A.B,D, S 54

(٢٤١) مندور : فى المسرح العالمي، ص ١١.

(٢٤٢) لويس عوض: دراسات عربية وغربية، ص ٢٠٨.

(٢٤٣) انظـــر : غالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، ص ــ ص ٥٠ ــ ٥١، حيـــث يكـــرر وصفه لبريشت بأنه " كاتب اشتراكي" وأنه أيضا" فنان عظيم" .كما يقول عن بريخت إنه شديد المباشرة، ومع ذلك فهو فنان عظيم، وهذه نقطة هامة يجـــب أن نوليهـــا اهـــتماما شديدا، فالأدب الاشتراكى متهم بالمباشرة والدعاية والتقريرية، وبريخت لا ينفى الاتهام، ولكنه يرتفع بقدرة الفنان السحرية إلى مقام الفن العظيم] ص ٥١ .

(٢٤٤) مـــن الواضـــح أن تـــناول أردش المســـتفيض لهـــذه المســـالة فى مقالته الثانية "تجربـــتى..." يرجع إلى ما أثاره عرض مسرحية "الإنسان الطيب" من جدل كبير كما يشير إلى ذلك تقديم تحرير"المجلة" لمقال أردش.

(٢٤٥) سعد أردش: الملحمية والتربية الإجتماعية فى مسرح برخت، ص ١٠١.

(٢٤٦) يقـــول أردش، بعـــد أن أشار إلى بداية تعرفه على مسرح بريشت [وكنت، كلما توغـــلت فى قراءة مسرح بريخت، أزداد إيمانا بالعلاقة بينه وبين أرضى الحبيبة ومـــا يجرى فيها من أحداث تغير وجه التاريخ، وتحول مجتمعا ظل يرزح آلاف الســـنين تحـــت نير استغلال رأس المال، إلى طريق الكفاية والعدل] تجربتى مع مسرح ب . بريخت، ص ٥٨ .

(٢٤٧) انظر تحليل نتاج كل من البارودى وطليمات فى فصل المهمة فى هذه الدراسة.

(٢٤٨) انظـر : مقـالات إدريس الثلاث : نحو مسرح مصري، فى كتابه : نحو مسرح عـربي، ص ـ ص ٤٦٧ـ ٤٩٥. ونشير إلى أننا لا نحلل تصورات إدريس فى هذا السياق، وإنما نشير فقط إلى العنصر الأساسى فى دعوته .

(٢٤٩) انظـر : مندور معارك أدبية، ص ـ ص ١٩٦ ـ ١٩٧، وانظر أيضا : رجاء الـنقاش : المسـرح والثورة، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤، ص ١٥٤. عبد القـادر القـط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، مقال: قوميتنا فى الأدب ص ـ ص ١٣٣ـ ١٣٧، وقد نشر المقال أولا فى أحد أعداد جريدة الأهرام ١٩٦٥.

(٢٥٠) عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص ١٣٣.

(٢٥١) المرجع السابق، ص ١٣٤.

(٢٥٢) نفس المرجع والصفحة.

(٢٥٣) نفسه، ص ـ ص ١٣٤ ـ ١٣٥.

(٢٥٤) انظـر رأيـا مشـابها لمـندور فى مقالـه "الأدب الشعبى بين مخالب السياسة" ص ـ ص ١٩٦ – ١٩٨ من كتابه : معارك أدبية.

(٢٥٥) عبد القادر القط: قضايا ومواقف، ص ـ ص ١٣٦ ـ ١٣٧.

(٢٥٦) حول معنى هذا المصطلح عند الرومانسيين الغربيين، انظر:

Daniels , Barry : Revolution in The Theatre ,Ibid p 25.
Meister , Charles : dramatic criticism : a History , Ibid, PP 95 - 96.

(٢٥٧) انظـر مقالات النقاش فى كتابه : " فى أضواء المسرح " مقال " شفيقة ومتولي، ص ـ ص ٩٠ ـ ٩٤.

** مقعد صغير أمام الستار، مقال : حسن ونعيمة، ص ـ ص ٢٤٥ ـ ٢٥٠.

(٢٥٨) هـذا المصـطلح متواتر بكثرة ـ هو وأشباهه الدلالية مثل نفسية الشعب ـ فى دراسـات الأدب الشعبى المختلفة، منذ دراسة سهيرالقلماوى عن "ألف ليلة وليلة" ويبدو أنها هى أول من وضعت هذا المصطلح فى سياق تلك الدراسات ؛ فقد ورد المصـطلح فى الصفحات الأخيرة من دراستها، انظر : سهير القلماوى: ألف ليلة ولـيـلة، مكتبة المعارف، القاهرة، ١٩٤٣، ص ٣٢٠ . ومن اللافت أن الدراسات الـتالية لدراسـة القلماوى كانت تضع هذا المصطلح فى مقدماتها أو فى فصولها

الأولى، فضلا عن تواتره فى مناطق مختلفة منها، مما يشير إلى تحوله ـ بما يتضمنه من دلالات ـ إلى مسلمة من المسلمات النقدية لدى أصحاب تلك الدراسات. انظر ـ على سبيل المثال ـ مواضع تواتره فى الدراسات التالية:

ـ عبد الحميد يونس : الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٥٦، ص ـ ص ٣ ـ ٤ .

ـ أحمد رشدى صالح "١٩٥٤" : الأدب الشعبى، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١، ص، ٢٧، ٣٥.

ـ فاروق خورشيد"١٩٥٩" : فى الرواية العربية، عصر التجميع، ط٣، دار الشروق، القاهرة ـ بيروت، ١٩٨٣، صفحات: ١٥، ١٩، ٧٤، ٨٩.

(٢٥٩) شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى ،القاهرة ١٩٦٧ ، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٤.

(٢٦٠) يقول شكرى عياد فى فقرة دالة تعد استكمالا للفقرة التى اقتبسناها [فهل يمكننا أن نستعير القواعد التى وضعتها هذه المذاهب دون أن نستعير النظرة التى بنيت عليها المذاهب نفسها، وهى نظرة قد لا توافق كياننا النفسى ولا تلائم اتجاه حضارتنا ؟ هل يمكننا أن نستعير قواعد المسرحية الكلاسيكية أو أسلوب القصيدة الرمزية ـ مثلا ـ دون أن نشوه نفوسنا بحشرها فى قوالب لا تناسبها] تجارب فى الأدب والنقد، ص ـ ص ٢٣ ـ ٢٤ .

(٢٦١) شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد ص ـ ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٢٦٢) انظر ـ على سبيل المثال ـ تحليل نتاج لويس عوض فى هذا الفصل، وانظر أيضا : رجاء النقاش: مقعد صغير أمام الستار، ص ـ ص ١٤٩ ـ ١٦٤، حيث يتناول مسرحية الشرقاوى " الفتى مهران" ويرد لديه مصطلح " روح العصر" مرارا فى هذا المقال.

(٢٦٣) شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد، ص ـ ص ١٠٦ ـ ١٠٧.

(٢٦٤) انظر مقالات شكرى عياد فى النقد المسرحى فى كتابه : تجارب فى الأدب والنقد، حيث يتناول عددا من العروض والنصوص المصرية، ويبدو ـ بوضوح ـ تركيزه على البحث عن الحدث، وبناء الشخصية ولا سيما شخصية البطل.

(٢٦٥) انظر ـ على سبيل المثال ـ مندور: معارك أدبية، ص ـ ص ١٧٦ ـ ١٧٨.

ـ لويس عوض : دراسات عربية وغربية، ص ١٠٦.

ـ رجاء النقاش : فى أضواء المسرح : ص ـ ص ٩٠ ـ ٩١.

(٢٦٦) ربمـــا لأن دور الجيـــل الأول كان يتمثل ـ فى جانب من جوانبه ـ فى محاولة تقديـــم تصـــورات نظـــرية عامة، بينما كان كثير من نقاد الجيلين الثانى والثالث يتحركون، غالبا، فى إطار تلك التصورات.

(٢٦٧) مندور: فى الأدب والنقد، ص ١٦٦.

(٢٦٨) المرجع السابق: ص ـ ص ٥٧ ـ ٥٨.

(٢٦٩) انظر، مندور : فى الأدب وفنونه، ص : ٧٠، ٧٣، ٩٣.

(٢٧٠) انظر : مندور : الأدب وفنونه ص ـ ص ١٦٦ـ ١٦٧.

(٢٧١) انظر: مندور: الأدب وفنونه: ص : ٧٠، ٧١، ٩٣ .

(٢٧٢) مـــندور : مســـرح توفيق الحكيم، ص ـ ص ١١٣ ـ ١١٤، حيث يعلل مندور رفضه للمسرح الذهنى بأسباب مختلفة منها عجزه عن تحقيق وظيفة التطهير.

(٢٧٣) مندور: الأدب وفنونه، ص ـ ص ٧٠ ـ ٧١. ويتكرر هذا التفسير موجزا، ص ٩٣.

(٢٧٤) انظر : مندور: المرجع السابق، ص ـ ص ٧١ـ ٧٢.

(٢٧٥) مندور: الأدب وفنونه، ص ـ ص ٧٢ ـ ٧٣.

(٢٧٦) انظر ـ على سبيل المثال ـ مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ـ ص ١١٣ ـ ١١٤.

(٢٧٧) هـــذه المقولـــة التى تتكرر ـ بوفرة ـ ابتداء من مقالاته في" فى الميزان الجديد" وانتهاء ب " الأدب وفنونه" ولا تحتاج لفرط شيوعها وتكارها إرجاعا إلى موضع محدد عند مندور.

(٢٧٨) S.H.Buctcher : Aristotles Theory of Poerty and Fine Art ,london 1907,P198.

(٢٧٩) Butcher, Ibid , p - p 198 - 199.

(٢٨٠) انظر: Butcher ,Ibid p,206.

(٢٨١) انظـــر: أرســطو: فن الشعر، ترجمة شكرى عياد، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ٤٨ حيث يقرر أرسطو أن التراجيديا محاكاة، وأن المحاكاة تمثل الفاعلين [وتتضمن الرحمة و الخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات].

(٢٨٢) ثمة دراسات غربية عديدة تناولت الإضافات المختلفة التى لحقت بنظرية أرسطو فى النقد الأوربى بداية من عصر النهضة؛ وكيف تمت هذه الإضافات عن طريق الشـــروح التى ركزت على الجمهور أو على مراعاة توقعاته، بينما لم تضف تلك الشـــروح شيئا ذا قيمة إلى تصورات أرسطو حول النص الدرامى. ومن أهم هذه الدراسات:

- Bernard weinberg: From Aristotle to PseudoAriatotle,in :AritotlePoetics and English Literature, Acollection of Critical Essays ,ed by Edler olson .university of Chicago Press1965.
- Marvin Theodore Herick : The Poetics of Aristotle in England .new york19976.
- Eade , J.:Arsitotle Anatomised ;The Poetics in England 1676 - 1781.Verlag Peter Lang Frankfuht am Main , 1988.

(٢٨٣) لويـــس عوض: المسرح المصرى، دار إيزيس للطباعة والنشر، ١٩٥٤، ص ـــ ص ٤٨ ـــ ٤٩ .

(٢٨٤) انظر المرجع السابق، ص ٥٠.

(٢٨٥) تتجلى هذه التفسيرات فى الدراسات التالية:

- Butcher: Ibid ,p - p 240 - 273.
- T.J.Scheff;Catharsis in Healing,Ritual andf Drama,University of California Press 1979.
- Henry phillips; The Theatre and its Critics in seventeenthcentury France. Oxford University Press 1980,P- P - 149 - 179.

Adnan K. Abdalla;Catharsis in Literature ,Indiana University Press 1988.

(٢٨٦) انظر : Adnan. K. Abdalla;: Ibid P - P 8 9 , 109 - 116.

(٢٨٧) انظر آراء أصحاب تلك النظريات وتصوراتهم حول التطهير فى Adnan : Ibid P-P 92 116.

(٢٨٨) انظـــر : نهاد صليحة: المسرح بين النظرية الجمالية والنظرية الفلسفية، فصول، المجـــلد الخـــامس، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٥، ص ١٣٥، والمقال ص ـــ ص

١٣٤ ــ ١٥٣. ومن الجدير بالملاحظة أن طومسون يكاد يكون الدارس الوحيد ــ فيما نعلم ــ الذى قدم تفسيرا لمفهوم التطهير من منظور ماركسى حيث ربط بين الــتطهير مــن ناحيــة وتقسيم العمل فى المجتمع الإغريقى والطقوس التى كانت منتشــرة فى ذلــك المجتمع . ومع ذلك فإن تحليله ينتهى أيضا إلى إبراز الدلالة الاجتماعية "السلبية" للتطهير الأرسطي، ..... انظر :

ــ جــورج طومسون: اسخيلوس وأثينا: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة العراقية، ١٩٨٢ ، ص – ص ٤٩٤ ــ ٥١٠.

(٢٨٩) هــذه هى المقالات التى أفاد فيها لويس عوض من آرائه حول البطل التراجيدى ومهمة التراجيديا، فى كتابه، دراسات فى أدبنا الحديث:

ــ يوسف إدريس وفن الدراما، ص ــ ص ١١٣ ــ ١٢٦، "عن مسرحية اللحظة الحرجة"

ــ آخر الفراعنة، ص ــ ص ١٣٥ ــ ١٤١، " عن مسرحية ألفريد فرج: سقوط فرعون"

ــ فى كتابه : دراسات فى الأدب والنقد، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٤،

ــ جميلة، ص ــ ص ٣٢٣ ــ ٣٢٨ " عن مسرحية الشرقاوى: مأساة جميلة"

ــ فى كــتابه : الثورة والأدب: سليمان الحلبى ...نجاح ناقص وفشل جميل، ص ــ ص ٣١٥ ــ ٣٢٥ " عن مسرحية ألفريد فرج: سليمان الحلبى"

(٢٩٠) انظــر : لويــس عــوض: دراسات فى أدبنا الحديث، مقال يوسف إدريس وفن الدراما، ص ــ ص ١١٣ ــ ١٢٦. انظر ص ــ ص ١٢٣ ــ ١٢٤حيث يرصد لويــس عــوض "أخطاء" يوسف إدريس فى رسم بعض الشخصيات وتقديم بعض الحوادث.

(٢٩١) المرجع السابق، ص ١٢١.

(٢٩٢) انظر المرجع السابق، ص ــ ص ١٢١ ــ ١٢٢.

(٢٩٣) لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث، ص ١٢١.

(٢٩٤) المرجع السابق، ص ١٢١ ــ ١٢٢.

(٢٩٥) المرجع السابق، ص ــ ص ١٢٢ ــ ١٢٣.

(٢٩٦) انظر : دراسات في أدبنا الحديث، ص ــ ص ١٢٤ ــ ١٢٥.

(٢٩٧) لويس عوض: دراسات فى أدبنا الحديث، ص ١١٩.

(٢٩٨) المرجع السابق، ص ١١٩.

(٢٩٩) المرجع السابق، ص ١٢٠.

(٣٠٠) نفس المرجع ص - ١١٩ - ١٢٠ .

(٣٠١) دراسات فى أدبنا الحديث، ص ١٢٠.

(٣٠٢) أهم المواضع التى كرر فيها مندور هذا المفهوم هي:

ــ مسرح توفيق الحكيم، ص ــ ص ١١٣ ــ ١١٤، فى سياق حديثه عن المسرح الذهنى والتجريدي.

ــ فى المســـرح المصرى المعاصر، ص ــ ص ٤٤ ــ ٤٥، من مقاله : وظائف المسرح بين الشعور واللاشعور، ص ــ ص ٤١ ــ ٤٥.

(٣٠٣) مندور : فى المسرح المصرى المعاصر ص ــ ص ٤٤ ــ ٤٥.

(٣٠٤) من المقالات التى بدا فيها ذلك المفهوم لدى طليمات :

ــ لماذا نذهب إلى دور التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ١٩٤٥، ص ــ ص ٢١٥ ــ ٢١٩ .

ــ وقفـــات فى تاريخ فن التمثيل، مجلة الهلال، عدد مايو ــ يونيه ١٩٤٦، ص ــ ص ٣٩٧ ــ ٤٠٠.

(٣٠٥) طليمات : لماذ نذهب إلى دور التمثيل، ص ٢١٨.

(٣٠٦) انظر : عز الدين إسماعيل : التفسير النفسى للأدب، ط ٤، مكتبة غريب ١٩٨٤، ص ٤٠.

(٣٠٧) انظـــر : Emma Goldmann: The Social Significance of Modern drama, Copyright by Applause Theatre Books Publichers .u.S. A. 1987.

حيث تبرز هذه الآليات فى تحليلها لعدد من مسرحيات إبسن.

(٣٠٨) انظر :Loewenthal :Literature and The image of Man ,Ibid P P 98 135.

حيث تبرز هذه السمات فى تحليله للدراما الكلاسيكية الفرنسية.

(٣٠٩) انظر : Anatoly Lunacharsky.Thses on The prolems of Marxist Critisms trans by Y. Gaunisrkin .in dramatic THeory and Critisms ed .by bernard F. Durkore, America 1974. p - P 950 - 951.

(٣١٠) GEORG LUKACS: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS.DARMSTADT 1981, S 53.

(٣١١) GOLDMANN LUCIEN DER verborgene GOTT ,SURKAMP ; FRANKFHRT am MAIN 1983

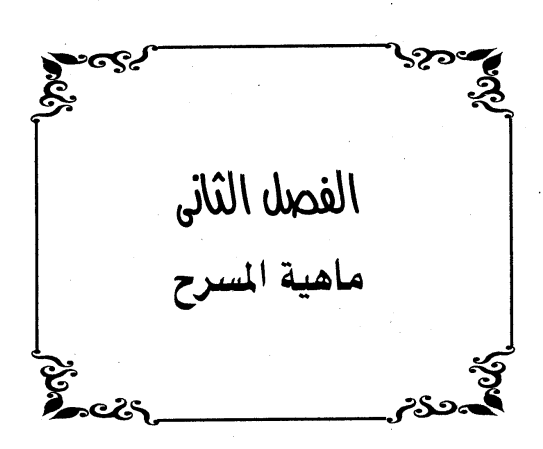
(٣١٢) سـيتم تحـليل مفـاهيم هؤلاء النقاد للشكل عند درس ماهية المسرح فى الفصل الثانى.

(٣١٣) LUKACS: E.B.D, S 10.

(٣١٤) LUKACS: E.B.D, S 10.

(٣١٥) وانظر أيضا : GOLDMANN : EBD S S 467 . S S 468 469

(٣١٦) انظر : Diana Lurenz : The Sociology of Literature . london 1974, P4.



الفصل الثانى

ماهية المسرح

يقتضـــى تحليل خطاب أولئك النقاد حول ماهية المسرح فى شموليتها النظر إليها من منظورين متعاقبين، متجادلين هما: أساس الماهية الذى يفصح عن علاقة المســـرح بمصـــدره "الاجتماعى"، ثم الماهية الجمالية للمسرح من حيث هو فن أو نـــوع أدبى، ويفضى تحديد هذين المنظورين إلى بيان العناصر الجمالية الأساسية المُشَـــكِّلة للمســـرح فى خطـــاب هـــؤلاء النقاد، والكشف عن التجليات الاجتماعية المختلفة فيها.

(١)

إن الأســـاس الذى يتحدد المسرح / الأدب / الفن – على ضوئه – لدى نقاد الاتجـــاه الاجـــتماعى يتمـــثل فى صلته بأصل سابق عليه ومحدد له. وإذا كان هذا الأصـــل قـــد حُدِّد لديهم بأنه المجتمع – على خلاف بين الوضعيين و الماركسيين الأوليـــن فى فهمـــه وحُدّه – فإنه قد اقترن فى نتاجهم النقدى بأصول أخرى ذات تســـميات أخرى وهى: الحياة، والعصر، والبيئة، والواقع، ثم الحضارة. ولما كان كل أصل من هذه الأصول ذا معنى مختلف عن معنى "المجتمع"، فإن هذا يشير – على مستوى بنية الخطاب – إلى تعدّد الأصول التى كان نقاد هذا الاتجاه يربطون المســـرح بهـــا. ومع هذا فإن ثمة تداخلاً دلالياً بين مصطلح المجتمع ومعظم هذه المصـــطلحات ينصبُّ على جانب أو أكثر من جوانب كل منهما؛ فمصطلح الحياة الـــذى اســـتخدمه لويس عوض و مندور يتضمن – لديهما – دلالة أشمل من دلالة المجـــتمع، ولاســـيما فى إبراز الجوانب المعنوية؛ فمندور يؤكد على شمولية معنى الحيـــاة؛ إذ [قـــد يمـــتد معناها إلى ما وراء العالم المحسوس من مجردات، كما أن مدلول الحياة لا يرفض أن يضم ما بعد الحياة من مصير، بل ما يحيط بتلك الحياة من معضلات ومشاكل، كالقوى الإلهية، وقوانين الطبيعة الجبرية، وإطارى الزمان والمكـــان، وما يجرى بين عنصر الحياة وبين كل هذه القوى والكائنات من صراع أو تآلف][1]. ومع هذا فإن مصطلح "الحياة" يتصل بمصطلح "المجتمع" فى تأكيدهما على الأبعاد المادية لجماعة بشرية محددة.

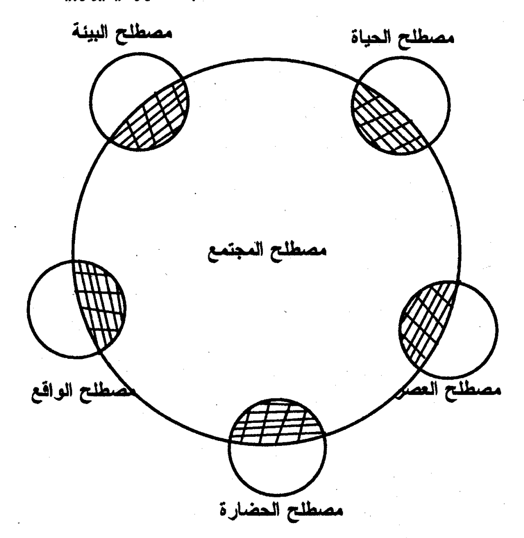
وأمـــا مصـــطلح "العصر" فهو ينصرف – فى كثير من استخداماته – إلى تحديد فترة ما على أساس زمنى، وعلى أساس الخصائص الفكرية والثقافية البارزة فيهـــا؛ كمـــا يتضـــح فى مصـــطلحات من قبيل: عصر التنوير، والعصر الذهبى، وعصـــر النهضة وغيرها[٢]. ولكنه – مع هذا – يلتقى مع مصطلح "المجتمع" فى التحديد الزمانى والمكانى لبشر أو تكوينات وبنى اجتماعية.

وتتـــبدى علاقـــة التداخل الدلالى النسبى بين مصطلحى "المجتمع" و "البيئة" أيضـــاً؛ فـــإذا كـــانت "البيئة" تتعدد مفاهيمها فإن من بينهما البيئة الاجتماعية، أى [المجـــتمع وما يسوده من عادات وتقاليد ونظم][٣]. ولعل هذا ما يفسر تركيز بعض المفاهيم المثالية للمجتمع على جانب النظم والثقافة الخاصة بجماعة محددة[٤].

ويتحقق التداخل الدلالى النسبى بين مصطلح "المجتمع" ومصطلح "الحضارة" أيضـــا؛ فإذا كان مصطلح الحضارة يرتبط – فى معظم استخداماته – بالدلالة على الجوانـــب المعنوية أو الثقافية، – فإنه – مع هذا لا يفقد صلته بمصطلح المجتمع؛ فالحضـــارة – هى – مـــن حيـــث هى ظاهـــرة – نـــتاج اجتماعى واضح تبدعه المجـــتمعات البشرية، ولهذا يبدو هذا المصطلح – فى كثير من استخداماته – دالاً على الظواهر الاجتماعية والثقافية "المتطورة" – إلى حد ما – لجماعة ما[٥].

وأمـــا مصـــطلح "الواقع" فيشير – فى دلالته العامة – إلى الوجود المادى لـــلظواهر، ولا يـــتحقق هذا الوجود إلا فى إطار الطبيعة والمجتمع، وبذلك يتداخل هـــذا المصطلح مع مصطلح المجتمع . ولعل هذا ما جعل مصطلح "الواقعية" لدى كـــثير مـــن نقاد هذا الاتجاه يرتبط باستقاء الأديب مادة عمله الفنى من مجتمعه مباشرة[٦]. وإن كان مصطلح "الواقع" قد أصبح لدى بعض النقاد الماركسيين – فى الســـبعينيات – دالاً عـــلى العالمين الطبيعى والاجتماعى، وبذلك أصبح بديلاً عن مصطلح المجتمع[٧].

ويمكـــن توضـــيح علاقـــات التداخل النسبى بين مصطلح "المجتمع" وتلك المصطلحات الأخرى على النحو التالى ...



ورغم ذلك التداخل الدلالى النسبى بين مصطلح "المجتمع" من ناحية ومصطلحات "العصر" و "البيئة" و"الحضارة" و "الواقع" من ناحية أخرى - فإن هذه المجموعة الأخيرة من المصطلحات تشترك معاً فى كونها تركز على الجوانب الفكرية أو الثقافية أو المعنوية المسهمة فى حدّ كل منها، مما يشير إلى الغموض النسبى لكل منها حيث لا تفصح عن قوى وصراع حقيقيين ولذلك توصف بأنها مصطلحات مثالية(٨).

ومن الواضح أن ذلك التداخل الدلالى النسبى بين مصطلح المجتمع والمصطلحات الأخرى المشار إليها هو الذى يفسر تواتر هذه المصطلحات ليس فقط فى مجمل النتاج النقدى الذى قدمه هؤلاء النقاد جميعاً، بل - وهذه هى

الظاهـــرة الدالة فى ترابطها مع ظواهر أخرى على البنية العميقة لذلك الخطاب – كـــانت هذه المصطلحات أو بعضها يتواتر فى نتاج الناقد الواحد فى مرحلة واحدة أو مرحلتين مختلفتين؛ فإن كان مصطلح "الحياة " قد تواتر بدرجات متفاوتة فى نقد مـــندور فى الأربعيـــنيات(٩)، بينما أصبح "المجتمع" هو الأصل المقدم منذ منتصف الخمســـينيات، فـــإن هذا لا ينفى ورود أصل "الحياة" فى الفترة ذاتها؛ فحين يرصد مـــندور تطور المسرح من اليونان إلى المسرح الحديث فإنه يصل إلى تقرير أنه [هكـــذا انـــتهى الأدب التمثيـــلى إلى أن يصبح مرآة حقيقية لحياة الشعوب بمآسيها ومهازلهـــا](١٠). وبيـــنما توقف مندور – فى مواضع مختلفة من كتاباته النقدية – ليفســـر التغيرات الجمالية أو الفنية – فى محتوى الأنواع الأدبية أو فى أشكالها أو فى بعض عناصر صياغتها – بالعوامل أو المؤثرات الاجتماعية المختلفة(١١)– فإنه كـــان أيضـــاً يـــراوح دلاليـــاً بين "المجتمع والحياة"من منظور يلح على أن درس التغيرات الفنية [يوضح حتمية ارتباط الأدب بالحياة العامة وتطوره وفقاً لتطورها، أراد الأدباء أم لم يريدوا، فللمجتمع إشعاعات ظاهرة وخفية لابد أن تخترق وجدان الأديب وعقله . وأن تؤثر فيه وتوجهه شعورياً ولا شعورياً](١٢).

ولا يختـــلف لويس عوض عن مندور فى اعتباره أصل "المجتمع" و " أصل العصر" فى الأربعينيات، ثم جمعه بينهما وبين أصل "الحياة " وأصول أخرى أكثر مثالية "مثل "الشخصية" و"الفكر"(١٣).

ولا يكـــاد يختلف العالم عن مندور و لويس عوض فى جمعه بين أكثر من مصـــطلح من هذه المصطلحات، بل إنه أحياناً كان يجمع بين مصطلحين مختلفين ليس فى فقرة واحدة فقط، بل فى سطر واحد أيضاً؛ من ذلك حين رأى أن مظاهر الوحـــدة والـــتمايز بيـــن الأدب والفـــن [تمتد إلى أساس واحد هو أن الأدب والفن تعبيران عن الحياة وبناءان علويان لحركة المجتمع البشرى](١٤).

يتـــبدى – إذن – أن خطاب هؤلاء النقاد فى تحديده لأساس ماهية المسرح إنمـــا كان يستند إلى أصل فكرى وجمالى عام يقوم على اعتبار المجتمع أو بدائله الدلاليـــة أصلاً، سابقاً، متقدماً، من حيث الوجود، بينما يعد المسرح / الأدب / الفن صـــورة من ذلك الأصل. والعلاقة بين هذا الأصل / هذه الأصول / وبين الصورة

المنعكســة عنه أو عنها هى علاقة بين المرآة والصورة المنعكسة عنها؛ إذ إن فهم العمــل الفنى / الأدبى / المسرح [بوصفه صورة لاحقة لأصل سابق عليه ومغاير لــه، هو الجذر الدلالى المشترك بين نظريات متعددة، أو هو النواة المركزية التى تنبثق منها فروع دلالية متغايرة، فى كل نظرية على حدة، وتختلف كل نظرية عن غيرها، خارج هذا الجذر المشترك، وبعيداً عن هذه النواة المركزية، من حيث فهم الـنظرية نفسها أو تحديدها للأصل السابق على العمل الأدبى من ناحية، والزاوية التى تواجه به المرآة موضوعها، أو الكيفية التى يوازى بها الأدب هذا الأصل من ناحية أخرى][١٥].

إن النظر إلى المسرح – فى خطاب هؤلاء النقاد – بوصفه صورة عن أصل سابق عليه (المجتمع أو بدائله الدلالية المختلفة بما تشترك فيه من دلالة نسبية مــع المجـتمع) يشــير إلى أن منــتجى هذا الخطاب يرون ماهية المسرح ماهية اجــتماعية بالأســاس. ولكن العلاقة بين الأصل والصورة قد تؤدى إلى تصور أن هــذه الصورة هى مجرد نسخة من ذلك الأصل، أو أن المرآة مجرد عاكس سلبى لذلــك الأصل الذى تعكسه، ولكن وعى منتجى هذا الخطاب – نظرياً – بالمنزلق الــذى يمكــن أن يؤدى إليه هذا التصور، هو الذى أدّاهم إلى تكرار الإلحاح على جماليــة المســرح – فى علاقته بأصله – إلحاحاً يتكرر بصور مختلفة فى هذا الخطــاب، ولــدى أجياله نقاد المختلفة مما سيتبدى – بوضوح – فى فقرات تالية. وإن كــان مــن المهــم الإشــارة إلى أن الصيغ المختلفة التى طرحها منتجو هذا الخطــاب من واقعية، وواقعية اشتراكية، وأدب أو مسرح هادف، واشتراكية فنية، وكذلــك الأدب / المسرح فى سبيل الحياة[١٦] تتضمن – هذه الصيغ كلها – بخلاف الــتأكيد عــلى صــلة المسرح بأصله العام – التأكيد على تحقيق تميز أو اختلاف جمالى واضح فى تلك الصورة/ الأدب/ المسرح/ وإلا ما عُدَّت هذه الصورة فناً.

(٢/١)

لمــا كــان خطاب هؤلاء النقاد قد جعل المسرح صورة مختلفة جمالياً عن الأصل الذى تنبثق عنه، فإن هذه العلاقة كان تدفع منتجى هذا الخطاب إلى الإلحاح

علـى مـبدأ جمـالى آخـر يؤكد – من ناحية – تحقق هذه العلاقة بين الصورة والأصل، ويكشف – من ناحية أخرى – عن ضرورة اختلاف الصورة أو تميزها عـن ذلك الأصل. وهذا ما يبلوره مبدأ الإيهام الذى تتحدد دلالته "الحرفية" – لدى مـندور أبرز من صاغ هذا المبدأ داخل هذا الاتجاه – بأن [المهم فى الفن هو أن يوهمـنا ويـنجح الكـاتب فى إيهامـنا بأننا نشاهد واقع الحياة الفعلى بحكم شدة المشابهة بين ما يوضح المؤلف وبين واقع الحياة الفعلية][١٧].

ويلتقى مندور فى فهمه لهذا المبدأ مع الصياغات الكلاسيكية له، والتى قرنت – بقـوة – بين تحقيق المسرح مهامه الأخلاقية والتعليمية والجمالية وبين الإلحاح عـلى الإيهـام إلحاحاً وصل لدى "شابلان" إلى تأكيد أن [المشاهد ينبغى أن يُحمَلَ على الإيمان بما يراه و لا يشك فى حقيقته][١٨].

وبقـدر مـا كـان هذا المبدأ يتجلى فى كثير من جزئيات الماهية الجمالية للمسـرح؛ مـثل الإلحـاح عـلى أن الفكرة التى يصوغها المسرح ينبغى أن تتم صـياغتها وفقـاً لمبدأ الإيهام، والتأكيد الواضح – لدى مندور فى صياغته لمفهوم الـتجربة على التفريق بين نمطين للخيال، أو غير ذلك من الجزئيات التى ستتضح بالتفصـيل فى الفقـرات الـتالية – فإن هذه التجليات تشير إلى فاعلية مبدأ الإيهام وسريانه فى كافة جوانب الماهية الجمالية للمسرح لدى منتجى هذا الخطاب فاعلية تقترب من فاعليته لدى الكلاسيكيين الأوروبيين الذين كانوا – فى مناقشتهم لجوانب جماليـة المسـرح التى تناولوها مثل الحدث وطبيعته، ووحدة الزمن، والاحتمالية، والعلاقـة بيـن الشخصية المسرحية والواقع، وغيرها – ينطلقون من تقديم الإيهام بوصـفه الأساس الجمالى لكل هذه الجوانب، مع اتصاله – فى الوقت ذاته – بمبدأ المشاكلة خاصة[١٩].

وتقـترن فاعـلية الإيهـام – فى بـنية هذا الخطاب – بالإلحاح على مبدأ المشـاكلة[٢٠] وتكشـف – فى الـنهاية – عن أن تحقق المشاكلة هو سبيل تحقيق الإيهام الذى يفضى بدوره إلى اقتدار المسرح على أداء مهامه المختلفة .

(٢/٢/١)

إذا كـــان الإبهـــام مبدأ جوهرياً يقوم عليه المسرح الأرسطى، فإن المسرح الملحمى يقوم على أساس آخر مناقض، هو التغريب الذى يعد العنصر المهيمن فى ذلـــك المســـرح، ويتجـــلى فى جوانـــبه المختلفة؛ فتشكيل النص جمالياً يستند إليه، وتحويـــل الـــنص إلى عـــرض يستند إليه أيضاً، والمهام التى يريدها بريخت من مســـرحه لا تـــتحقق إلا بواسطة التغريب، والأثر المراد إحداثه فى الجماعة التى تتـــلقى المســـرح المـــلحمى يرتكن إلى هيمنة التغريب عليه، بل إن الأداء فى ذلك المســـرح يُبْنَى على تحقق صورة من صور التغريب بين المؤدى والشخصية التى يؤديهـــا. لذا فإن مفهوم التغريب لدى بريشت ليس مجرد مفهوم جمالى أو فنى، بل هـــو مفهـــوم مركزى، جمالى واجتماعى فى آن واحد، دون فصل أو انفصال بين هذين الجانبين.

وإذا كـــان فهـــم نقـــاد الاتجاه للتغريب يمثل فهماً للأساس الذى يقوم عليه الـــتجريب فى مسرح بريشت، فإن فهم هذا الأساس يتجلى تجليات مختلفة فى كافة الجوانـــب المرتبطة بمسرح بريشت. ويبدو مندور أكثر نقاد الجيل الأول حديثاً عن "الـــتغريب" فقـــد تحـــدث عـــنه فى مواضع مختلفة من نتاجه النقدى(٢١). وتكشف المقارنـــة بين هذه المواضع المختلفة عن أن فهم مندور له يقصره – من ناحية – عـــلى الأداء، كما يربطه من ناحية أخرى بمهمة المسرح الملحمى كما يتصورها مـــندور. فمـــندور يؤكـــد أن [الـــثورة فى الأداء التمثيلى لم تظهر إلا فى المسرح المـــلحمى الـــذى خـــرج نهائياً على مفهوم التمثيل كفن وجوهر، و ذلك بأخذه بما يسميه "برتولد بريخت" بالتغريب أو ضرورة اعتبار الممثل غريباً عن الدور الذى يقـــوم بـــه بحيث لا ينبغى له أن يتقمصه أو يحاول أن يعيشه على نحو ما يقتضى المـــبدأ التقـــليدى للتمثيل، ومثله كما قلنا مثل المحامى أو المدعى العام عندما يقدم أحدهمـــا أدلـــة الاتهام أو حجج البراءة](٢٢). بينما يقرر مندور – فى سياق تأكيده لاتســـاق الوسائل والأهداف فى كل نمط مسرحى – أن "المؤلف الملحمى" [لا يُريد أن يعـــتمد على الإثارة العاطفية فى استصدار حكم فى القضية التى يعرضها بقدر مـــا يعـــتمد على الإقناع العقلى. والمسرحية الملحمية – على هذا الأساس – تشبه الاحتكام القضائى أمام المحلفين المكونين فى المسرح من جمهور المشاهدين، وإن

كـــان المؤلــف المـــلحمى يستخدم كما يستخدم المحامى البارع كل ما يستطيع من وســـائل لإقـــناع المحـــلفين، واستصـــدار الحكم فى القضية التى يريد أن يقنع بها الجمهور][٢٣].

وبقـــدر مـــا يكشف النصان – وغيرهما من نصوص مندور[٢٤]– عن تقديم مـــندور فهمـــاً جـــزئياً لمبدأ التغريب يقصره على الأداء ويربطه بمهمة المسرح المـــلحمى التى فهمها مندور فهماً قضائياً[٢٥]– فإنه يشير إلى أن مندور لم يستطع تحديـــد ماهيـــة الـــتغريب، ولا فهم الأصول الجمالية – تاريخياً – و ذلك ما قدمه بعض النقاد الغربيين المعاصرين لمندور؛ حيث أصّل بعضهم "مصطلح" التغريب" تأصيلاً فنياً أو جمالياً يربطه بالاتجاهات الحديثة فى المسرح والنقد الغربيين[٢٦].

ولقـــد أشـــار "العالم " إلى التغريب، فى علاقته بمهمة المسرح الملحمى عند بريشت مما توقفنا عنده من قبل[٢٧]– وأما أردش وشفيق – من نقاد الجيل الثالث – فقـــد كانا أكثر من اهتما بالتغريب؛ فقد وصفه أردش بأنه [العامل الأساسى فى هذا المســـرح][٢٨]، ثـــم تحدث عن الوسائل المستخدمة لتحقيقه[٢٩]، وعن الوظيفة التى يؤديها[٣٠]. غير أن ثمة إضافة مهمة قدمها أردش تكشف عن الدور المزدوج الذى يحققه التغريب؛ إذ يرى [أن عوامل التغريب التى يبثها بريشت فى مسرحه، والتى يدعو فى كتاباته للإكثار منها، ضمان أكيد وذكى للوقوف بانفعال الممثل والمتفرج تبعاً لذلك عن عند حد معين، فإن عوامل التغريب أو التبعيد تشكل صدمات توقف حـــركة الجهـــاز العاطفى وتنبه الذهن عند كليهما][٣١]. ويبدو فهم أردش – رغم اتفاقـــه فى بعـــض الجوانب مع مندور – أكثر اتساعاً يدرك – إلى حد ما – دور الـــتغريب فى علاقـــته بالمـــتفرج والمؤدى أيضاً، وقد لا يختلف هذا الفهم – فى عموميته – لا فى محتواه الحقيقى عما قدمه بريشت أحياناً[٣٢]. ولكن أردش – مع هـــذا – لـــم يـــتوقف لحظة أمام الأصول الفلسفية والجمالية والاجتماعية للمفهوم البريشـــتى، و لذلـــك لم يستطع تأصيله، وكان أقرب إلى وصف بعض جوانبه، لا تعريفه أو تحليله.

وربمـــا كـــان شفيق أقرب نقاد هذا الاتجاه إلى تحديد ماهية التغريب، وذلك حيـــن أخذ يتناول جوانب منه فى سياق تحديده مهمة المسرح الملحمى من ناحية،

وحديــثه عن تأثير هذه المهمة على بنية النص والعرض الملحمى من ناحية ثانية، ممـــا سيتبدى فى هذا الفصل. ويبدو شفيق أكثر اقتراباً إلى تأسيس مفهوم التغريب حيــن يقيمـــه على نقض علاقة التماثل بين المتفرج والشخصية الدرامية(٣٣)؛ مما يكشـــف عن أن إدراكه أن تحطيم تلك العلاقة هو السبيل المؤدى إلى تأسيس ماهية التغريب. ويتحقق ذلك التحطيم عند شفيق – من منظور وجوب تصوير الشخصية المسرحية بوصفها نموذجاً للإنسان الذى لا يعى ظروفه، ولا يصل أبداً إلى إدراك حقيقـــة وضـــعه فى العالم أو فى المجتمع. وللوصول إلى تحقيق هذا الهدف، يشير شـــفيق إلى أن الكـــاتب المســـرحى يستخدم وسيلتين: تقديم الشخصية فى مواقف مـــتوالية يـــدرك فيها المتفرج الظروف التى تؤثر فى الشخصية وتشكلها، ويتمنى المشـــاهد أن يـــتدخل – فيما يُعْرَضُ أمامه – ليدفع الشخصية إلى "اتخاذ الموقف السليم"؛ أى أن المشاهد يصل حينئذ [إلى لحظة توشك مشاعره على الانفجار](٣٤). وحينئذ تبرز الوسيلة الثانية إذ [ينقلنا كاتب الدراما إلى المستوى الثانى: إلى نقيض انفعالاتـــنا، ففى نهاية كل موقف، يكفُ التمثيل ليحلَّ محلَّه غناءٌ من جوقة المنشدين أو أغـــنية مفردة يؤديها مُغَنٍ أو مغنية، ومهمة الغناء بالنسبة للمتفرج تنحصر فى تصـــفية انفعالاتـــه الـــتى تراكمت مع الموقف، إنها – لا السياق الدرامى – التى تمتص طاقته الانفعالية، حتى إذا جاء الموقف التالى، استعاد المتفرج صفاء نفسه، وبالتالى استعداداته للحكم الموضوعى على ما يراه](٣٥).

وتُظْهر هذه النصوص أن "شفيق" كان – أقدر من غيره من نقاد هذا الاتجاه – عـــلى فهـــم كيفية تحقيق التغريب بواسطة بعض عناصر التشكيل الجمالى فى المســـرح المـــلحمى، وبواســـطة الربط بينه وبين الشخصية فى المسرح الملحمى وماهيـــة المشـــهد المسرحى فى علاقتهما بالمتلقى. كما يبدو شفيق – أقدر منهم – أيضـــاً عـــلى فهـــم العلاقـــة بيـــن التغريب والسرد؛ إذ إن فهم العلاقة بين هذين العنصـــرين يقود – فى إطار الفهم الكلى لمسرح بريشت الملحمى ونظريته النقدية – إلى إدراك الماهية المائزة للمسرح الملحمى. فإذا كان مندور قد اكتفى بالقول إن [المســـرح المـــلحمى يقـــوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث](٣٦)، وهو فهم وصـــفى كانت له نتائجه "السلبية" على مجمل تلقى مندور للمسرح الملحمى – فإن

"شـفيق" قـد أدرك بوضـوح أن ثمة علاقة طردية بين تحقيق التغريب واستخدام السرد إذ يؤكد أن [القاعدة الأولى التى يضعها بريخت لمسرحه هى أن يحل السرد محـل الدراما](٣٧)، وذلك ما أشار إليه بريشت فى الجدول المشهور الذى فرق فيه بين الشكلين "الدرامى" و "الملحمى" والذى نشره فى ملاحظاته حول أوبرا "صعود وسـقوط مدينة ماهوجانى" ١٩٣١(٣٨). ويبدو أن شفيق - بذلك - قد فهم الأساس الجمالى التشكيلى الذى يقوم عليه التغريب، كما اقترب - أيضاً - من فهم التغريب مـن مـنظور علاقته بالمتفرج، ومن منظور أن تحقيقه فى العرض المسرحى لا يـتوقف عـلى صِّياغة النص فقط، بل تتداخل فيه مختلف العناصر التشكيلية التى تسـهم فى صـياغة العـرض المسـرحى(٣٩). كما بَيَّنَ شفيق - فى شرحه لأحد نصـوص بريشت النقدية - أن تضخيم أفعال الشخصيات المسرحية - عن طريق الـتكرار والـتركيز عـلى الآليـة - مع عرض هذه الأفعال على أنها وقعت فى الماضى سيؤدى إلى تحقيق التغريب، ومن ثم تأسيس مهمة المسرح الملحمى(٤٠).

وقـد يبدو من قبيل التكرار القول إن "شفيق" كان أقرب نقاد هذا الاتجاه إلى فهـم الـتغريب من حيث الوسائل المستخدمة لتحقيقه، ومن حيث دوره فى تحقيق مهمـة المسرح الملحمى، ولكن قرن فهم شفيق بخطاب بريشت فى "الأورجانون" وبخطاب بعض شراحه الماركسيين يبين أن ذلك الفهم قد قطع خطوات نحو أفكار بريشـت، لكنه لم يستطع أن يمضى إلى نهاية الشوط؛ بمعنى أنه لم يدرك الأصول الفلسـفية للتغريب عند بريشت، والتى تعود إلى "مصطلح الاغتراب" عند ماركس وإنجـلز؛ إذ إن المسـرح الملحمى - فى علاقته بذلك المصطلح - وسيلة لإظهار الاغـتراب الاجتماعى الناتج عن تقسيم قوى الإنتاج، ومن ثم جوهرية التغريب فيه لأنـه وسـيلة لـنفى ذلك الاغتراب . ومثل هذا المنظور قد قاد بريشت إلى طرح وتجريب افتراضات جديدة حول الإشارات والإيماءات فى المسرح؛ حيث تؤخذ من الحياة الاجتماعية فى زمن محدد، عن بشر معينين، لأنها - الإشارات والإيماءات - تؤدى وظائف اجتماعية فى تلك السياقات، ومن ثم فإن تغريبها على المسرح هو الخطـوة الأولى للقضـاء على الاغتراب(٤١). ويبدو خطاب شفيق غير قادر على إدراك الـتغريب فى شـموليته -عـن بريشت - حيث يستند التغريب إلى إدراك

حـــركية المجـــتمع والشـــروط الاجـــتماعية بوصفها إشكاليات يدركها الكاتب فى تناقضاتها المختلفة، وحيث يتوقف التغريب ووسائله على تفسير الحدث الكلى الذى ينتظم النص المسرحى من خلال الوعى باهتمامات العصر(٤٢).

ومـــن الواضـــح أن عدم قدرة منتجى هذا الخطاب على أن يأسسوا مفهوم التغريب فى مسرح بريشت ونظريته النقدية، تأسيساً عميقاً قد أثر سلباً على إدراك خطابهم للتجريب فى مسرح بريشت، وهذا ما سيتبدى فى فقرات تالية .

(٣/١)

يتـــبدى شـــاغل تحديد الماهية الجمالية للمسرح فى خطاب هؤلاء النقاد فى اهـــتمامهم بـــتحديد العناصر الجمالية الجزئية التى تشكل هذه الماهية، ولا يبدو أن هذا الشاغل كان ينصب على العناصر الجمالية الكلية لتلك الماهية سوى فيما قدمه بعضهم من اجتهادات مختلفة حول الشكل والمضمون، ولقد كانت هذه الاجتهادات الإطـــار العـــام الـــذى تحرك فيه منتجو هذا الخطاب حتى مَنْ لم يتوقفوا أمام هذه المســـألة. وإذا كـــان مـــندور والعـــالم همـــا أكـــثر من اهتم بتناول مسألة الشكل والمضمون، فإن من المؤكد أن دورهما فى سياق نقاد الاتجاه الاجتماعى هو الذى يفســـر ذلك الاهتمام. ولذا يعد الكشف عن المفاهيم التى قدَّمها كل منهما كشفاً عن الفهـــم "الأمـــثل" لـــدى منتجى هذا الخطاب. ومن المهم أن نشير – ابتداء – إلى الـــتداخل بين كل من الشكل والمضمون – من حيث هما مصطلحان متواتران فى بـــنية الخطـــاب، وبين مصطلحات أخرى متقاطعة أو مرتبطة معهما – بطريقة أو بأخرى فى بعض الدلالات، وهذا ما ستجليه بعض الفقرات التالية.

ويفضـــى تحـــليل السياقات المختلفة التى ورد فيها "المضمون" عند مندور والعـــالم إلى استنتاج مؤداه أنهما – ومن ثم منتجو هذا الخطاب الآخرون – يرون المضـــمون مضـــموناً اجـــتماعياً. وبينما يميل مندور دائماً إلى تقديم الأطروحات الـــتعميمية من مثل جعله المضمون [المادة الفكرية والعاطفية التى يصبُّها الفنان فى موضـــوعه](٤٣)، فإن اجتماعية المضمون عنده تتبدى فى دعوته الكاتب المصرى إلى أن يســـتمد مضـــمون / مضامين أعماله من أحداث المجتمع المصرى أو مما

يجـــرى فيـــه؛ لأن الأدب/ المسرح – فيما يرى مندور – "مرآة للحياة " يجب أن يعكـــس [مفـــاهيم حياتنا وسلم قيمنا الجديدة ومواضع التقدم أو التخلف فى التطور الســـريع الـــذى يجتازه شعبنا](٤٤). فتتجلى اجتماعية المضمون عند مندور إذن فى اجـــتماعية مصـــدره، وهـــو مـــا ستعضده شواهد أخرى عند تناول مفهوم مندور للـــتجربة. بينما قدم العالم وأنيس صياغة أكثر دقة لاجتماعية المضمون تتبدى فى الـــتأكيد عـــلى أن [مضـــمون الأدب فى جوهـــره أحـــداث تعكس مواقف ووقائع اجـــتماعية](٤٥). وأن الأدب/ المســـرح بناء [يصوغ واقعاً اجتماعياً](٤٦)، وإن كان العـــالم – كمـــا لاحظنا فى موضع سابق – لم يستطع تحليل الأساس الطبقى الذى يجعل ذلك المضمون مضموناً طبقياً وليس مجرد مضمون اجتماعى عام(٤٧). وهذا مـــا يقـــلل مـــن افـــتراض أن العالم قد جعل المضمون انعكاساً للواقع حسب الفهم الماركسى، رغم استخدام العالم فيما بعد لمصطلح الانعكاس(٤٨).

وإذا كـــان خطاب العالم ومندور قد جمع بين المضمون ومصطلحات أخرى أكثر عمومية فى دلالتها على مادة الأدب / المسرح مثل"المادة" و "الموضوع" مما سيتضـــح فى فقرات تالية – فإن مندور والعالم يختلفان فى فهم كل منهما لمصطلح الشـــكل؛ إذ يبدو مندور حريصاً على تقديم تعريف تعميمى لمصطلح الشكل حيث يكتسب لديه الدلالة على [القالب الفنى العام أى هندسة بناء العمل الأدبى من جهة، وأسلوب التعبير اللغوى من جهة أخرى](٤٩). وبينما يشير هذا التعريف إلى الشكل فى ذاته فإن نتاج مندور النقدى كان يلحُّ على مصطلح آخر هو مصطلح "الصياغة" فيكـــرر وصـــفه لـــلأدب / المســـرح بأنه [صياغة فنية لتجربة بشرية](٥٠). ويبدو مصـــطلح الصـــياغة أدق فى الدلالة على العمليات التشكيلية المختلفة التى يقوم بها الكاتب أو الأديب لتشكيل مادته بغية توصيل مضمون محدد إلى المتلقى. أما العالم وأنيـــس فـــلا يكـــادان يختلفان عن مندور فى استخدامهما – فى كتاب "فى الثقافة المصـــرية " – لمصـــطلحى الصـــورة – أو الصورة الأدبية أحياناً – والصياغة بوصفها [عملية لتشكيل هذا المضمون وإبراز عناصره وتنمية مقوماته](٥١). وربما كـــان خطاب العالم وأنيس أقدر على تحديد فعالية الصورة؛ سواء فى قدرتها على ضـــم عناصـــر العمل الأدبى أو الفني، أو فى كونها نتاج العلاقات المختلفة داخل

العمل الفنى بين عناصره المختلفة، ومن هنا تكرار وصفهما لها بأنها [حركة متصلة فى قـلب العمل الأدبى][٥٢] أو أنها [الحركة النامية المتجهة فى داخل العمل الأدبى بين أحداثه لإبرازها وربطها بالعناصر الأخرى حتى يتكامل بها البناء الأدبى][٥٣].

ويـبدو أن ثمـة تغيراً ملحوظاً فى نقد العالم يتبدى فى استخدامه لمصطلح الشـكل فى منتصـف السـتينيات حيث نقل المصطلح عن "إرنست فيشر"[*]، فحدَّ الشكل بأنه [هو ما به يتميز الشئ وتتحدد قسماته][٥٤]، كما أنه [ليس إلا تعبيراً عن حالة توازن فى داخل الشئ بين عناصره المتفاعلة][٥٥].

وليست المفاهيم المختلفة التى طرحها مندور، والعالم، أو العالم وأنيس سوى مفـاهيم تسـعى إلى تحديد الطبيعة الجدلية للشكل - لاسيما عند العالم - دون أن تقـتدر عـلى الإمسـاك بتلك الطبيعة وَحدِّها فى صيغة ملموسة كتلك التى قدمها "ويـلियامز"؛ إذ أسس اجتماعية الشكل على كونه نتاجاً لعملية اتصالية اجتماعية بين المـبدع والمتلقى، تدور فى حيز اتصالى مما يجعلها تتأثر بما يؤثر فيه من ناحية، ويـبرز الطبيعة الـ ـة للشكل من ناحية ثانية، إن فى إبداعه أو تلقيه، ويفضى - من ناحية ثالثة - إلى أن الشكل مجموعة علاقات حتمية بين تلك العناصر[٥٦].

(٤/١)

إن كل خطاب نقدى ينطلق من حَدِّ الأدب / المسرح بأنه يستند - فى ماهيته الجماليـة - إلى شكل ومضمون لابد أن يواجه منتجوه السؤال عن العلاقة بين هذا وذاك. وتفضى تصورات هؤلاء المنتجين عن العلاقة بين الشكل والمضمون، ليس فقط إلى تحديدهم نمط هذه العلاقة، بل أيضاً إلى إنتاجهم عدداً من المقولات النقدية الـتى تُوَجِّه هؤلاء المنتجين فى عملياتهم النقدية. والمقولة الأولى التى أنتجها هذا الخطـاب هى مقولة ترى أسبقية المضمون على الشكل، وإذا كانت هذه المقولة قد تجـلت بوضـوح فى التطبيقات النقدية التى قدمها منتجو هذا الخطاب[٥٧] فإنها قد أفضـت - عـلى مستوى صياغة مقولات الخطاب - إلى توليد مقولة مؤداها أن [الـتغيير فى الشـكل ينـبع أساساً من التغير فى المادة أو المضمون، وعلى هذا فالشكل تابع للمادة، للمضمون][٥٨]. وإذا كان العالم قد نقل هذه المقولة عن "إرنست

فيشـــر"[٥٩] فـــإن "مندور أيضاً قد أنتجها قبل العالم بسنوات[٦٠]. وليس تكرار هذه المقولة سوى شاهد على تصور قار فى بنية هذا الخطاب يتضمن أن صيغة العلاقة بيـــن المضمون والشكل تقوم على تبعية ثانيهما لأولهما؛ مما يشير – ابتداء – إلى أن هذا الخطاب يفصل منتجوه بين الشكل والمضمون، مما أفضى إلى توليد مقولة أخـــرى: مقولة تثبت الشكل وتخلع على المضمون صفات "التغير" و "الحركة " و "الـــثورية" أيضاً، وإذا كان العالم قد تبنى هذه المقولة – نقلاً عن "إرنست فيشر" – فإنهـــا قـــد تجلّت فى تحديده أن [الشكل تعبير دائم عن حالة استقرار.. وهو دائماً اســـتقرار نسبى (............) بل إن الشكل أميل دائماً إلى الاستقرار والمحافظة. أما المادة فمن طبيعتها الحركة والتغير][٦١].

وبقدر ما كانت هذه المقولة تؤكد – على مستوى بنية هذا الخطاب – الفصل بيـــن الشكل والمضمون، فإنها قد أدت – من ناحية ثانية – إلى توليد مقولة أخرى حاكمـــة مؤداها أن الشكل القديم يمكن أن يعبر عن مضمون جديد[٦٢]. وقد أفضت هاتان المقولتان – على مستوى بنية الخطاب – إلى اهتمام نقاد هذا الاتجاه بإبراز العناصـــر الجماليـــة العامة، الجزئية، فى المسرح، دون محاولة التريث لاكتشاف المغايـــرة التى ينطوى عليها أى عنصر جمالى – كالصراع أو الشخصية مثلاً – فى كـــل نـــتاج إبداعى، وليس فقط لدى اتجاه واحد، وهذا ما سيتضح بتفصيل فى فقرات تالية.

وليســـت التبعية – بما يرتبط بها من مقولات وما يترتب عليها من نتائج – هى نمـــط العلاقة الوحيد بين الشكل والمضمون لدى منتجى هذا الخطاب، بل ثمة نمطـــاً آخـــر هو الأكثر شيوعاً فى هذا الخطاب هو نمط "الوحدة " التى تمثل مبدأ أساســـياً يتطلـــبه هـــؤلاء النقاد فى الأنواع الأدبية المختلفة، مما يؤكد شموليته فى خطابهم. ويبدو الإلحاح على الوحدة واضحاً فى بيانات العالم وأنيس فى "فى الثقافة المصـــرية " حيـــث يقطعـــان بأنهمـــا يؤكدان [ما بين الصورة والمادة من تفاعل وتداخـــل وتشابك بدونه لا يقوم العمل الأدبى، ولا تتحقق له وحدة][٦٣]، ثم يصفان هذه الوحدة فى سياق آخر بأنها [تركيب عضوى يتألف من عمليات بنائية ، تتكامل فيهـــا الصورة والمادة تكاملاً عضوياً حياً][٦٤]. ولما كان العالم وأنيس يلحان على

تلك الوحدة من منظور وظيفة الصورة فى العمل الأدبى/ الفنى، فقد كان متسقاً مع هـذا الإلحـاح أن تقترن هذه "الوحدة " لديهما بصفات ست مختلفة هى : التداخل، التفاعل، الترابط، التكامل، الاتساق، والتآزر سواء بين الصياغة والمضمون أو بين الصـورة والمادة(٦٥)، ورغم هذا فقد تبدى من تحليل فهمهما للوحدة العضوية بأنه يقوم على أساس تعبيرى/ رومانسى(٦٦).

وبيـنما ألحّ مندور على أن مبدأ الوحدة أصل من الأصول الجمالية للدراما فى أشـكالها الـتاريخية المختلفة، فإن خطابه النقدى إنما كان ينطلق من تصورين مختـلفين لذلك المبدأ، فثمة تصور عام، فضفاض، أقامه مندور على أساس علاقة المجاورة بين المضمون من ناحية، والعناصر الجزئية للشكل من ناحية ثانية. وإذا كـان مـندور قد جعل تلك الوحدة نتاجاً لـ [تركيب كل هذه العناصر بعضها مع بعض](٦٧)، فإنه لم يستطع الكشف عن كيفية تحقق مثل هذه الوحدة، وقد تدعم ذلك بالكيفيـة الـتى صـاغ بهـا تصوره ذاك، والذى قدمه فى إطار تناوله لـ "البناء الـدرامى" حيـث يقرر أن الكاتب المسرحى [بعد أن يشعر أنه قد توفرت لديه كل هـذه العناصـر الأولية الأساسية من قصة وتجربة إلى هدف، إلى شخصيات إلى صـراع، يسـتطيع أن يولـد الحـركة الدرامية القوية – يأخذ فى تركيب كل هذه العناصـر بعضـها إلى بعض ليبنى مسرحيته. وهنا يظهر العنصر الخامس البالغ الأهميـة بالنسـبة للمسـرحية وهو عنصر البناء الدرامى](٦٨). ومن الواضح أن الـتدقيق فى صـياغة مـندور يكشف – فضلاً عن علاقة المجاورة بين العناصر المختـلفة – عـن المساواة بين الوحدة وبين مختلف العناصر الجزئية التى تنهض عـليها، مما يكشف عن أن تصور مندور القار للوحدة هو "مجرد تجميع" للعناصر الجزئية، وليس إعادة تركيب جدلى يكتسب فيه كل عنصر فاعلية جديدة من علاقته بالكل، فى الوقت الذى لايتخلى فيه ذلك العنصر عن هويته. إن الوحدة عند مندور تنحل إلى مجرد تحصيل للعناصر الجزئية الأساسية فى الشكل المسرحى.

وثمـة تصوراً آخر للوحدة فى المسرح صاغه مندور صياغة أكثر تحديداً. ينهض على تقديم مندور لعنصر الحدث فى الدراما، وينص هذا التصور عنده على [ضـرورة قيـام المسـرحية على بناء هندسى موحد لا يتسع لمشاهد غريبة عن

موضـــوعها أو شخصيات مقحمة عليها يمكن حذفها دون أن تتأثر المسرحية][69].
ولمـــا كان مندور بتقديمه عنصر الحدث – من حيث فعاليته فى تحقيق الوحدة فى المســرحية – قــد تأثــر بأرســطو، فقد كان خطابه متسقاً فى إعادته إنتاج الفهم الأرسطى والكلاسيكى لتلك الوحدة[70].

ويبدو هذا التصور الثانى فاعلاً فى نقد مندور للأنواع الأدبية الأخرى؛ فإذا كــان يدعــو إليها – الوحدة – فى الأنواع الأدبية الموضوعية، فإنه كان يرى أنها يمكــن أن تتحقق أيضاً فى الشعر الغنائى إذا قام على خامة درامية، وحينئذ يقرن مندور هذه الوحدة بصفة العضوية[71].

ولمـــا كــان "الموضـــوع مصطلحاً بديلاً عن مصطلح "الحدث" لدى مندور وبعض نقاد هذا الاتجاه من ناحية – وهذا سيتبدى فى فقرة تالية – وكان المضمون أو الهــدف هو المقدم عنده وعند نقاد هذا الاتجاه، من ناحية أخرى، فقد كان متسقاً مــع هــذا وذاك أن يقــرن مندور الوحدة – فى بعض السياقات – بسريان "هدف واحد" أو "فكرة واحدة" فى عمل فنى يقوم على موضوع مُكَوّن من روافد مختلفة[72].

تعليم

إن درس صـــيغ العلاقة بين الشكل والمضمون لدى منتجى هذا الخطاب قد كشـــفت عن سيادة إما فهم تعبيرى، أو فهم كلاسيكى، أو فهم قائم على المجاورة، ولــم يســتطع منــتجو هــذا الخطاب إلا مرة واحدة فقط[*] – فيما بين أيدينا من نصوصهم – أن يقتربوا من إدراك العلاقة الجدلية الحقيقية بين الشكل والمضمون. ويــبدو أن هــذا "الإخفاق" مصدره العميق أن منتجى هذا الخطاب حين تعاملوا مع مسألة الشكل والمضمون لم يستطيعوا تحقيق الأصول الفلسفية والجمالية لها، وإنما اكــتفوا – فى معظم الأحيان – بالتوصيف أو تقديم الصياغات العامة، وحتى حين اســتطاع أحدهــم (الشوباشـــى) أن يحــدد الأصـــول الفلسفية للعلاقة بين الشكل والمضـــمون[73] فإنـــه لم يفد منه فى تطبيقاته النقدية[74]. و بذا لم يكن من الممكن إرســاء هــذه الأصــول الفلســفية فى خطاب هؤلاء النقاد. ورغم أن مقولة تقديم المضـــمون – الســائدة فى خطــاب هؤلاء النقاد – قد تشى بانتمائهم إلى التراث الهيجلى، فإن هيجل قد استطاع أن يحدد العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون مما قاد أتباعه –فيما بعد– إلى تقديم ما يسميه "بيتر ستوندى" الجماليات التاريخية"[75].

وقـد تحولـت مقولة العلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون عند لوكاتس إلى مقولة كاشفة عن ذلك الجدل الذى يتم عبر التحول المتبادل بين هذين الطرفين، مما يجعل المضمون شكلاً، والشكل مضموناً. مع ربطه بين كل من الشكل والمضمون وبين مقولـة الكلية من حيث هى مقولة جمالية تهيمن على العمل الفنى عنده، والقدرة – من ناحية أخرى – على إدراك أن العلاقة بين الشكل والمضمون – من حيث هما مفهومان كليان – إنما تتحدد على أساس تطور المجتمعات(٧٦).

وإذا كـان نقـاد هذا الاتجاه لم يستطيعوا تقديم صياغات نقدية شاملة سواء للشـكل أو للمضـمون أو لـلعلاقة بيـنهما، وإنما انصبَّ خطابهم – كما سيتضح بالتفصـيل فى فقـرات لاحقة – على تناول بعض العناصر الجزئية، فربما يرجع السـبب الجزئى فى ذلك إلى أن طرح مسألة الشكل والمضمون والعلاقة بينهما فى سـياق هـذا النقد، قد تَّم – أساساً – فى إطار المعركة النقدية التى خاضها العالم ومؤيدوه ضد جيل طه حسين والعقاد؛ وإذا كانت هذه المعركة لم تستمر سوى فترة قصـيرة، فإن المشكل الأساسى الذى دارت حول كان هو مهمة الأدب أساساً، ولذا كـان الاهـتمام بالماهيـة أدنى كـثيراً من الاهتمام بأمر المهمة. وبعد انتهاء هذه المعـركة – والذى بدأت بعده بقليل بدايات التكثر فى إنتاج العروض المسرحية – لـم يتوجه جهد هؤلاء النقاد نحو تأسيس المفاهيم النقدية التى يستند إليها خطابهم، بـل اتجهوا – بقوة – نحو النقد التطبيقى الذى يتابع العروض المسرحية، ويقترن دائماً بالتركيز على بعض العناصر الجزئية، وقد كان المضمون هو أكثر العناصر الكـلية التى لفتتهم – لأسباب ستتضح فى فقرات لاحقة – حتى أن مندور قد قرن بين عصور "القوة" و"الازدهار" و"الصحة" وبين البحث عن المضامين الجديدة، فى مقابل قرنه بين عصور "الانحطاط " وبين البحث عن الأشكال أو الاهتمام بها(٧٧).

(٢)

كـان " المضمون يحل – فى بنية الخطاب لدى هؤلاء النقاد – محل الهدف فيكتسب دلالة شمولية قلَّ أن تكتسبها معظم البدائل الدلالية الأخرى التى استخدمها منـتجو هذا الخطاب لتحل محله أو لتقيد دلالته أو لتقوم بالتركيز على عنصر من

العناصـــر الـــتى يضــــعها – هـــؤلاء المنتجون – ضمن المضمون. ولقد تعددت المصـــطلحات المختـــلفة المتقاطعة مع المضمون أو المتداخلة معه أو البديلة عنه، واختـــلفت دلالاتهـــا – من حيث الاتساع أو الضيق – كما اختلفت أيضاً من حيث درجـــة تواترها فى هذا الخطاب. وهذه المصطلحات هى: الفكر، الفكرة، التجربة، الـــرؤيا، المـــادة، الموضـــوع، المقدمة المنطقية، ثم المفهوم والنظرية، وقد ارتبط ورود بعـــض هـــذه المصطلحات – فى مسار الخطاب – بالآليات النقدية المختلفة الـــتى اســـتخدمها هـــؤلاء النقاد لإثبات كيفية تحقيق المسرح أو عدم تحقيقه المهام الاجتماعية المناطة به(٧٨). ولعل درس أهم هذه المصطلحات من حيث تواترها فى هذا الخطاب أن يكون مقدمة نحو تفسير ظاهرة التعدد الدلالى هذه، ودلالتها – من بعض الوجوه – على طبيعة الخطاب الذى أنتجه هؤلاء النقاد .

(١/٢)

يكـــاد مصطلح الفكرة أن يكون أكثر بدائل المضمون الدلالية تواتراً فى هذا الخطاب، وقد يكفى للتدليل على هذا مراجعة بعض النتاجات النقدية التى قدمها نقاد ينـــتمون إلى أجيـــال مختـــلفة من هذا الاتجاه – بتياريه – حيث يتبدى البحث عن الفكرة التى تقدمها هذه المسرحية أو تلك، أو يصوغها هذا الكاتب أو ذاك(٧٩). مما يكشـــف عن تأصل "الفكرة" فى ذلك الخطاب، ومع ذلك التواتر الواضح لمصطلح "الفكرة" فإن من الغريب أن يندر اهتمام منتجى هذا الخطاب بتحديد مفهوم "الفكرة"، بـــل يتبدى – فى السياقات النقدية المختلفة – فى هذا الخطاب اهتمام بتقديم بعض ملامـــح "الفكرة " أو خصائصها، ويكشف تتبعها عن أن "الفكرة" -كمصطلح – إنما تشير إلى التصور العقلى الذى يبثه المؤلف المسرحى فى عمله، ويبنى على أساسه ذلك العمل/ النص، ويستطيع الناقد أن يوجز ذلك العمل حين يقتدر على اختزاله أو تلخيصـــه فى "فكـــرة "محددة أى؛ عبارة واضحة المعنى، ومقفلته، أو فى مجموعة من الأفكار.

ولمـــا كـــان هـــؤلاء الـــنقاد ينطلقون فى حَدِّهم ماهية المسرح من علاقته بالمجـــتمع – أو بدائلـــه الدلالية كالحياة – فإن بعض منطلقات موقفهم من "الفكرة"

إنما يتحدد من خلال علاقة تلك "الفكرة" بالحياة، ومن هنا رفض أن يكون الأدب / المسرح صياغة لفكرة مجردة لأن [الفكرة المجردة لا وجود لها في نفوسنا، بل إن كـل فكرة مهما تبدو بعيدة الصلة بالواقع المادى لابد أن تنبع في حقيقتها من ذلك الواقع](٨٠). وهذا ما يفسر رفض كثير من هؤلاء النقاد ما يسمى "المسرح الذهني" عند توفيق الحكيم(٨١).

ويـبدو الإلحـاح على رفض "الفكرة" المجردة سبيلاً لتدعيم علاقة "الفكرة" بالحيـاة، ويـتأكد ذلك التدعيم بالدعوة إلى أن الفكرة يجب ألا [تتناقض مع الحياة تناقضاً شديداً](٨٢).

إن الفكـرة يجـب أن تنبع من موقف خاص من الحياة، وفى الإلحاح على خصوصـية هـذا الموقف استجابة واضحة – من ناحية – لذلك المبدأ الذى أصّله مندور فى هذا الخطاب – مبكراً – من أن الأدب يتعامل مع "النسبى" و "الخاص"، بيـنما يـتعامل العلم مع "العام" و "المشترك"(٨٣). كما أن هذا الإلحاح – يرتبط من ناحية ثانية – بكيفيات الصياغة التى تفضى – فى نهاية الأمر – إلى اقتدار النص المسـرحى عـلى تحقيـق مهمته، من أكثر من زاوية، فخصوصية الموقف سبيل لـتحديد الشخصية المسرحية – ومن ثم لإقناع المتلقى بها؛ إذ إن الفكرة المحدودة [بموقـف خاص يثير انفعالات عند الشخصية تحكم على الحياة والأشياء من خلاله والقـارئ يدرك هذه الفكرة على أنها وليدة ذلك الانفعال المؤقت عند الشخصية فلا يـتخذ مـنها مبدأ عاماً فى الحياة](٨٤). ولذا تُرْفَضُ الأفكار العامة إذا اعتمد عليها الكـاتب فى نصـه المسرحى؛ إذ إن [الأفكار العامة لا تكفى فى العمل الفنى على الإطـلاق](٨٥). ووجودهـا فى العمـل الفـنى / المسرحى يصيبه "بالاختلال" أو "التفكك"، ويُضْعِف – من ثم – قدرته على إقناع المتلقى(٨٦).

إن علاقـة الفكـرة بالحيـاة أو بمنطق الحياة لا تنفصل – لدى منتجى هذا الخطاب – عن كون الأدب / المسرح صياغة جمالية لـ "فكرة " ما، صياغة تستند إلى مبدأ الإيهام بالواقع لتؤدى إلى إقناع المتلقى. وتتبدى هذه العلاقة – لدى منتجى هـذا الخطاب – فى أكثر من جانب؛ فلا يرفض مندور – مثلاً – أن يبنى الكاتب مسرحيته على فكرة أو فرض خيالى أو معجزة، بل عليه (الكاتب) بعد إرسائه ذلك

الفــرض / الفكــرة ألا يخرج عن "منطق الحياة" الدقيق؛ إذ إن الخروج على هذا المــنطق قرين "تخلخل البناء الفنى" الذى يعنى – فى بعض استخداماته لدى مندور – عــدم الإيهــام بــتوليد الأحداث من بعضها البعض، مما يفضى إلى عدم إقناع المتــلقى(٨٧). وتتجــلى هذه العلاقة أيضاً فى رفض مندور أن تُبنى المسرحية على [مغالطــة مــنطقية تفــترض فرضــاً سخيفاً غير مقنع لتبنى عليه الأحكام، وهى المغالطة التى يسميها المناطقة المحاجة بالقضايا المسرفة غير المقنعة](٨٨). فإذا ما بُنِيَت المسرحية على مغالطة منطقية فإنها تتسم حينئذ – بسلبيات متعددة تتجلى فى افــتعال المؤلف الأحداث، ومبالغته فى تصوير بعضها وفى تصوير سلوك لبعض الشخصيات، وعدم تحدد أبعاد الشخصيات، وافتعال الحوار. وتتفاعل هذه السلبيات معــاً، لتفضــى إلى "تفكــك البناء" الذى لا يثمر – بدوره – سوى عدم الإقناع فى المضمون(٨٩)، مما ينفى عن المسرحية أن تكون هادفة.

وفى مقــابل ذلــك كــان مندور يتقبل نقيض المغالطة المنطقية؛ فقد تتصف الأحــداث بالطابع الذهنى أو التجريدى، ومع ذلك تُتقبَّل إذا استطاع الناقد أن يثبت أن فكرة المسرحية تتضمن احتمالات ممكنة الحدوث(٩٠).

(٢/٢)

إذا كــان اهــتمام منتجى هذا الخطاب بــ "الفكرة " قد تبدى متواتراً لديهم، فلعل مثل هذا التواتر أن يكون كاشفاً عن تصور ضمنى فى هذا الخطاب يتمثل فى أن إمســاك الــناقد بعنصــر أقــرب إلى التجريد والعمومية من ناحية، و التحدد والانغــلاق فى بنيــته اللغوية والمنطقية من ناحية ثانية – يؤدى إلى تحقيق مهام مختــلفة فى العمــلية النقدية؛ فتحديد الفكرة هو – من جانب – أداة يتوسل الناقد – بعــد إمساكه بها – إلى الكشف عن كيفية صياغة المسرحية، كلما كان ذلك الكشف ممكناً. وهو أيضاً – من جانب ثان – وسيلة تهدى الناقد فى توجيه المتلقى/ القارى وجهــة محــددة، وهو كذلك – من جانب ثالث – وسيلة لتقويم الكاتب ...... ولعل تعــدد المهام النقدية المختلفة التى تقوم بها "الفكرة" فى العمليات النقدية لدى منتجى هــذا الخطــاب، هو الذى دفع بعضهم – فى بداية الستينيات – إلى تبنى مصطلح

آخر يتقاطع – فى دلالته – مع مصطلح الفكرة، وهو مصطلح "المقدمة المنطقية". ومـــن الواضح أن مثل هذا التبنى يرتد إلى أن الصائغ الأصلى للمصطلح " لايوس إيجـــرى"(*) قـــد صاغه صياغة "منطقية " واضحة ومحددة إلى حد كبير. ولقد أفاد مـــندور مـــن هـــذا المصطلح، بينما تبناه النقاش فى بعض كتاباته، فكان أكثر من مندور استخداماً له، رغم تصريحهما المباشر بمصدر هذا المصطلح لديهما(٩١).

وقـــد حَـــدَّ النقاش المقدمة المنطقية – نقلاً عن إيجرى – بأنها [هى الفكرة الرئيســـية أو القضية التى من أجلها كتب المؤلف مسرحيته](٩٢)، ثم أكمل هذا الحد بالـــتأكيد عـــلى أن المقدمة المنطقية [هى فكرة تدل الكاتب المسرحى على طريقه وتوجهـــه إليـــه، إنها نقطة الارتكاز فى الدائرة المسرحية](٩٣). وإذا كان النقاش قد قرن بين تحقق هذه المقدمة المنطقية وبين كمال المسرحية(٩٤)، فإنه كان يعيد تأكيد إيجـــرى على أنه [لابد لكل مسرحية جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين](٩٥).

ولقـــد جعـــل النقاش من وجود هذه المقدمة المنطقية مبدأ نقدياً عاماً يسرى على الأعمال والاتجاهات الفنية المختلفة؛ إذ إن المقدمة المنطقية عنده [حقيقة ثابتة فى كـــل مدارس المسرح، حتى المدارس التى نقول عنها أنها تعتمد على اللاشعور أو الاتجاهـــات السريالية فى المسرح مثل "بيكيت أو "يونسكو" وغيرهما"](٩٦). ولقد كـــان الـــنقاش فى تعميمـــه لذلك المبدأ يلتقى مع "إيجرى" الذى قام بتحليل نماذج مســـرحية مختلفة، لكُتَّاب من عصور متعددة ليثبت حتمية وجود المقدمة المنطقية فى المسرحية، وإن كان – على العكس من النقاش – لم يشر إلى نماذج من مسرح العبث(٩٧).

إن سريان الدلالات المختلفة لمصطلح "الفكرة" فى خطاب هؤلاء النقاد تبدى – أحيانـــاً "بطـــريقة غير مباشرة" بقدر ما تشير إلى استخفاء المصطلح ذاته، فإنها تكشـــف فى الوقت ذاته – عن حضور بعض دلالاته فى أية محاولة قام بها منتجو هذا الخطاب لتحديد طبيعة المضمون الذى افترضوا أن كاتب المسرحية يبغى نقله إلى المتـــلقى. ويتكشـــف حضـــور بعـــض دلالات "الفكـــرة" فى مصطلح "وحدة الموضـــوع" الـــذى ألـــح عليه بعض هؤلاء النقاد، وإذا كان مصطلح "الموضوع"

يقـــترب – فى خطاب هؤلاء النقاد – من مصطلح "المادة" فى دلالة كل منهما على "الخامـــة الأولى" الـــتى يقوم الكاتب المسرحى بتشكيلها مما يشير إلى اقتراب هذا المصطلح، بذلك المعنى، من مصطلح "التجربة" الذى سيتم تحليله فى فقرة تالية – فـــإن مصـــطلح "الموضـــوع" وكـــذا مصطلح "المادة" قد تبدت فاعليتهما فى النقد التطـــبيقى الذى قدمه هؤلاء النقاد للكشف عن تحقق المهام الاجتماعية للمسرح، أو عدم تحققها فى النصوص التى تناولوها[٩٨]. بينما يشير مصطلح "وحدة الموضوع" إلى صـــفة ينبغى تحققها فى المادة/الموضوع الذى يعالجه الكاتب المسرحى، صفة تنتج عن كيفية المعالجة لا عن الوجود القبلى لكل من المادة أو الموضوع. وتتمثل تـــلك الصفة فى وحدة الأفكار – أو وحدة الهدف – التى يقوم الكاتب بتوصيلها فى مســـرحيته، ولـــذا لا يختلف مندور عن النقاش فى إحلال "وحدة الموضوع" مكانة مهمـــة فى تشكيل المسرحية، فبينما يعدها الأول "أصلاً من الأصول الدرامية"[٩٩]. يصـــفها الـــثانى بأنها مبدأ [من مبادئ الفن المسرحى][١٠٠]. ولا يكاد العالم يختلف عـــنهما فى إبراز ضرورة تحقق "وحدة الموضوع" فى المسرحية. وإن كان يدعو الكـــاتب المســـرحى إلى أن يـــبرز ما هو أساسى وما هو فرعى من موضوعات المسرحية [بحيث يخدم كل منهما المعنى الذى الأساسى من المسرحية][١٠١].

ولا يفقـــد مصـــطلح "وحدة الموضوع" صلته بمصطلحات أخرى دالة على المضمون – إن فى دلالتها العامة أو دلالتها الخاصة – وحينئذ يخلع بعض منتجى الخطاب بعض ملامح هذه المصطلحات على "وحدة الموضوع" ؛ فعند النقاش مثلاً – يتـــبادل هـــذا المصطلح مع مصطلح "الفكرة " الدلالة ذاتها؛ حيث تصبح وحدة الموضـــوع [فكـــرة رئيسية واحدة تدور حولها المسرحية][١٠٢]، كما تصبح وحدة الموضـــوع – لديـــه أيضاً – متداخلة – أحياناً – مع مصطلح "المقدمة المنطقية"، ومن ثم توصف بأنها [نقطة ارتكاز محدودة تدور حولها][١٠٣] المسرحية .

وقـــد يـــبدو مـــن المفيد ملاحظة أن السياق الذى تردد فيه مصطلح "وحدة الموضـــوع – لـــدى منتجى هذا الخطاب – تردداً يقترن بالإلحاح عليه – إنما هو ســـياق اقترن بتقديم بعض النصوص أو العروض المسرحية التى لم يستطع منتجو هذا الخطاب أن يقتنصوا "الأفكار" المحددة التى تقدمها هذه النصوص أو العروض.

وهذا يشير إلى أن سياق استخدام هذا المصطلح – لدى منتجى هذا الخطاب – ناتج عـن أزمـة العلاقة بين الكاتب المسرحى من جهة، والسلطة من جهة أخرى فى مرحلة الستينيات.

(٤/٢)

مـن الواضـح أن تواتر مصطلحات "الفكرة و "المقدمة المنطقية " و "وحدة الموضـوع" لـدى منـتجى هذا الخطاب يشير إلى حرصهم على أن يكون النص المسـرحى متصفاً بصفة " "الوضوح "، ولكن تواتر هذه المصطلحات يقترن دائماً ببحث هؤلاء النقاد عن المضامين الجزئية، وهو ما كان يمكن أن يوقع هؤلاء النقاد فى عمـلياتهم النقدية فى إطار التفتيش عن بعض جزئيات النصوص أو العروض المسـرحية(*). وهذا ما يفسر سعى بعض هؤلاء النقاد إلى صك مصطلحات أخرى أكـثر شمولاً فى قدرتها على استيعاب العناصر المختلفة التى يتكون منها مضمون المسرحية، وهذا ما يتبدى فى مصطلحى "التجربة" الذى قدمه مندور وردده النقاش – وإن كـان مـن اللافت أن مندور قد ندر استخدامه لهذا المصطلح، أو انعدم فى نقده التطبيقى – ثم مصطلح "الرؤيا" الذى قدمه غالى شكرى[١٠٤].

حيـن كـان مـندور يقدم مفهومه عن التجربة فإنه كان يسعى إلى إدخال المسرح / الدراما فى إطار المقومات العامة للأدب عنده، وهذا ما قاده إلى اعتبار المسـرحية [صياغة فنية لتجربة][١٠٥]، بشرية، وحدد أنواع المصادر المختلفة التى يستمد منها الكاتب المسرحى تلك التجربة، و هى: الأسطورة، التاريخ، واقع الحياة المعاصرة للكاتب، الخيال، التجارب الشخصية للأديب، ثم العقل الباطن[١٠٦]. ويبدو أن خطاب مندور – رغم حصره لمصادر التجربة – كان ينظر إلى هذه المصادر نظـرة كلاسـيكية؛ بمعنى أنها نظرة قائمة على المقابلة بين هذه المصادر المختلفة الـتى تمـثل "المادة "، بينما صياغة التجربة هى إعادة تشكيل معطيات المادة، ولا يـبدو أن مندور كان يحاول بلورة مفهوم التجربة قدر اهتمامه بتوصيف مصادرها المختلـفة، كاشـفاً – عند تناوله لتلك المصادر – عن خصائص هذه التجربة من زوايـا مختـلفة. فتبدو التجربة فى علاقتها بالمصدر – شريحة منتقاة من الحياة،

سواء حياة الأديب الخاصة أو حياة غيره من الأفراد، كما [تشمل حياة المجتمع بل وحيـــاة الإنســـانية كلها](١٠٧). ولكن تلك الشريحة قد تكون مجرد ملاحظات جزئية يســـتمدها الأديـــب من أى من هذه الحيوات المختلفة، وحينئذ تبرز التجربة – فى علاقـــتها بالأداة التى يسند إليها مندور الدور الأساسى فى الصياغة – وهى الخيال – بوصفها نتاجاً لقدرة الخيال على إعادة تركيب الملاحظات الجزئية. ولا تتم تلك الصـــياغة بمعزل عن عنصر آخر هو الإحساس أو العاطفة التى تصدر عن ذات الأديـــب صدوراً يجب – عند مندور – أن يتصف "بالصدق". وإذا كانت الذات هى الفاعل الذى يقوم بالتأليف بين هذه العناصر، فإن الذات – عند قيامها بالصياغة – يجب أن تكون على مبعدة ومقربة – فى آن واحد – مما تصوره؛ على مقربة حتى تمســـك بالجوهرى فيه، وعلى مبعدة حتى تقتدر على تأمله جيداً، ومن ثم تصوغه صياغة تتحقق فيها القدرة على إقناع المتلقى(١٠٨).

وثمة دلالات اجتماعية مختلفة تنبع من مفهوم التجربة عند مندور أو ترتبط بـــه، أو تـــبدو متجاوبة مع بعض المقولات التى يطرحها خطابه، فإذا كان مندور يؤكـــد عـــلى فاعـــلية الخيال فى صياغة التجربة(١٠٩)، فإن الأساس الجمالى الذى تـــنهض عـــليه تـــلك الصياغة إنما هو مبدأ المشاكلة المتواتر فى خطاب مندور، والمتأصل فيه منذ مقالاته فى "الميزان الجديد" والذى فسره بعض دارسيه على أنه هـــو "الواقعية" فى خطاب مندور النقدى(١١٠). ويقترن بهذا المبدأ تمييز مندور بين نمطيـــن مـــن الخيـــال؛ "الخيال الهارب من الحياة إلى الأوهام"، و[الخيال الخالق لـــتجارب تشـــاكل واقع الحياة وما يمكن أن يحدث فيها فعلاً](١١١). ويتجلى المبدأ نفســـه تجـــلياً آخـــر يؤكد فاعليته فى مفهوم التجربة عند مندور، وذلك حين يؤكد مـــندور أن الخيال فى صياغته تجربة ما، فإنه يسترشد [فى تصويره بمنطق الحياة والمجتمع و ممكناتها](١١٢). وبقدر ما يمثل هذا التأكيد تثبيتاً لتصور أن المجتمع أو الحيـــاة همـــا الأصـــل، بينما التجربة المصاغة هى مرآة عاكسة له – فإن تكرار مـــندور لمقولة "الممكن" يرتبط التأثير الأرسطى الواضح على خطاب مندور حيث يعيـــد مندور استخدام التمييز الأرسطى بين آفاق المحاكاة الثلاث ليدعم مفهومه هو عـــن الـــتجربة مستنداً إلى [أن أرسطو نفسه قال إن المحاكاة تكون للواقع والممكن

والمـــثال، أى لما يقع فعلاً فى الحياة وما يمكن أن يقع فيها وما يجب أن يقع"[113].
وبينما يفضل مندور أن تكون التجربة مستمدة من المجتمع المعاصر الذى يحيا فيه الكـــاتب[114] – مما يتجاوب مع مقولة سارية فى خطاب هؤلاء النقاد تدعو الكاتب "المصـــرى"إلى أن يســـتمد مضـــامين أعماله من واقعه[115]– فإن استدلال مندور بمقـــولات أرســـطو حـــول الممكن والواقع والمثال يتجاوب مع تأثيرات أرسطية مختـــلفة فى خطاب مندور؛ سواء فى جعله الأدب / المسرح / إعادة إنتاج للملامح والحقـــائق الإنسانية العامة، الشاملة، لا الاجتماعية المحددة تحديداً تاريخياً[116] أو فى إلحاحه على المفهوم الأرسطى فى بنية الحدث، كما سيتضح فى فقرة تالية.

وربمـــا أمكـــن القـــول أن مفهوم التجربة عند مندور قد جمع بين عدد من الجوانب الاجتماعية، وعدد آخر من المؤثرات الأرسطية المختلفة .

وبيـــنما قَل أو ندر استخدام مندور لمصطلح التجربة فى نقده التطبيقى، فإن النقاش قد كرر استخدامه مبيناً أن المسرحية يمكن أن تتضمن فكرة أساسية، وتخ' – مـــع ذلك – من التجربة، ثم قرن التجربة بصفات أربع هى: الإنسانية، الحيوي، الصـــدق، والوضـــوح[117]، وربط بين التجربة بصفاتها تلك وبين قدرة المسرحية على أداء مهمتها[118].

وليســـت المصطلحات الأخرى الدالة على المضمون لدى بعض منتجى هذا الخطـــاب مـــثل: الرؤيا لدى غالى شكرى، أو المفهوم لدى العالم، أو النظرية لدى كمال عيد سوى مصطلحات قليلة التواتر فى مجمل هذا الخطاب.[119].

(٢/٥)

لا يكـــتمل تحـــليل مفـــاهيم منتجى خطاب النقد الاجتماعى حول المضمون وبدائلـــه الدلالية إلا بتقديم تصوراتهم حول هذا المفهوم أو بدائله فى إطار دراستهم للـــتجريب – ممـــثلاً فى مســـرح بريشـــت المـــلحمى – أو للتأصيل فى المسرح المصـــرى. ومـــن الواضـــح من معاينة النتاجات النقدية لهؤلاء النقاد حول مسرح بريشـــت أن اهـــتمامهم بمسالة الشكل فيه قد فاق اهتمامهم بمضمونه، ولكن هذا لا

يعــنى أن منتجى هذا الخطاب قد لفتهم – فى مسرح بريشت – جانب الشكل الذى فيــه لأنــه "يصـــدم" مفــاهيمهم حــول الشكل فكان أن اهتموا به بصرف النظر عمــا إذا كــانوا قــد استطاعوا إدراكه إدراكاً عميقاً أم لا. بينما غلب عليهم تفهم مضـــمون مســـرح بريشـــت بوصفه نموذجاً للكاتب الاشتراكى كما عبر عن ذلك لويـــس عوض(١٢٠). ولذا لم يقدم هو – وكذا محمد مندور وأحمد عباس صالح – أى اجتهاد حوله. أما صبحى شفيق فقد كان طبيعياً – لعمق تناوله لمسرح بريشت – أن يشـــير إلى مضـــمونه وموضـــوعاته . وهـــو يستند فى هذا إلى نفى ماهية المســـرح الطـــبيعى الـــذى يمثل "قطاعاً من الحياة" ونفى المسرح الأرسطى الذى يعرض "لحظة زمنية نادرة تجمعت فيها مصائر البشر" – بينما المسرح الملحمى يُبْـــنَى عـــلى أن [يـــنظر الكـــاتب المسرحى إلى أحداث عصره ويحاول أن يحلل مكوناتهـــا عـــلى أســـاس تجسيم أبعادها الحقيقية والكشف عن أوجه الصراع فى تناقضـــاتها . فالمســـرح مســـرح علاقات لا مسرح وحدة مستقلة بذاتها ...](١٢١). ويـــأخذ شـــفيق فى تفسير هذه العبارة حين يبين أن ذلك الهدف يتحقق عن طريق الـــتقاط الموضـــوعات الجديـــد، وتمـــثيل العلاقـــات الجديدة التى يطرحها الواقع الاجتماعى، ليظهر الإنسان وقد شكلته تلك العلاقات(١٢٢).

وإذا كـــان ما يطرحه شفيق يرتبط بما سبق أن توقفنا عنده فى إطار تبريره لكون المسرح الملحمى هو الشكل الأنسب للعصر الحاضر(١٢٣)–فإن ما يقدمه يبدو أقـــرب إلى أن يكون عرضاً أو شرحاً لما عرضه بريشت فى مقاله المهم "مسرح للتســـلية أم مسرح للتعليم" Vergnügstheater oder lehrtheater١٩٣٦ – (١٢٤)، كمـــا يلـــتقى – ذلك أيضاً مع ما قدمه "بيتر ستوندى" Peter Szondi حين أكد أن المسرح الملحمى يصور الأفعال الإنسانية تصويراً يكشف عن الأساس الاجتماعى لهـــا، وإن أضاف إضافة لها أهميتها حين أكد أن ذلك التصوير يتم فى صيغة تلح عـــلى الاغـــتراب(١٢٥)، وبذلك ربط بين التغريب وبين مضمون المسرح الملحمى، وهو ربط لا نحظى بمثيله عند شفيق.

وبيـــنما يركـــز خطاب هؤلاء النقاد على "المضمون" فإن مثل هذا التركيز يتـــبدى أيضـــاً فى تـــناولهم للتأصـــيل؛ إذ يـــدل على اتفاقهم – وضعيين كانوا أم

ماركسـيين – علـى أن الكاتب المسرحى يستطيع أن يستمد من الأشكال الشعبية التمثيلية ومن التراث الشعبى مادة أو خامة لعمله المسرحى، إذ – هذا التراث وتلك الأشكال يمثلان [مادة خصبة للكتابة المسرحية](١٢٦). ويراوح النقاش – على سبيل المثال – بين مصطلحى المادة والخامة ولا يكاد يستخدمها إلا فى سياق حديثه عن علاقـة الكـاتب المسرحى بالموروث الشعبى(١٢٧). فإذا اتخذ الكاتب المسرحى من بعـض جزئيات هذا الموروث الشعبى خامة أو مادة لعمله فإنه يضيف إليها فكرته أو أفكـاره، أى يغرس فيها [طاقة نفسية أو فكرية أو إنسانية جديدة](١٢٨). ويفضى هـذا إلى تقديـم الكاتب لـ "مضمون شعبى" أو "روح شعبى" أو تعبيره "عن بلاده وشعبه تعبيراً شاملاً"(١٢٩). وتحقيق مثل هذه الروح / المضمون / التعبير يتيح لذلك الكـاتب أن يجعـل لعملـه دلالة إنسانية شاملة، وهذا ما تدل عليه تطبيقات نقدية مختلفة لمنتجى هذا الخطاب(١٣٠).

(٦/٢)

لقـد تـبدى فى الفقرات السابقة بروز ظاهرتين متجادلتين فى تحديد منتجى هـذا الخطاب للمضمون، وهما ظاهرة التعدد الدلالى فى المصطلحات الدالة على المضـمون لديهم، ثم ظاهرة التبادل الدلالى بين هذه المصطلحات، وبقدر ما نتجت الظاهـرة الـثانية عن الظاهرة الأولى، فإن تفاعل الظاهرتين معاً قد أفضى بروز ظاهرة ثالثة تتمثل فى التداخل بين تلك المصطلحات فى خطاب هؤلاء النقاد.

وتشـير الظاهـرتان الأخيـرتان – بصفة خاصة – إلى أن عملية تأسيس خطـاب نقدى – لدى منتجى خطاب النقد الاجتماعى فى مصر (١٩٤٥-١٩٦٧) – كـانت تُنْقَضُ – فى جانب من جوانبها – بفعل عوامل داخلية فى البنية العميقة لذلـك الخطـاب؛ إذ ترتد هاتان الظاهرتان إلى عنصر سار فى تلك البنية العميقة يتمـثل فى عـدم اقتدار منتجى هذا الخطاب على حد مصطلحاتهم حداً دقيقاً يعطى لكـل مصطلح دلالة دقيقة تؤدى – من ناحية – إلى انضباط المصطلح فى الإشارة إلى مدلـول بعينه، وتفضى – من ناحية ثانية – إلى منع تداخل المصطلحات الدالة على مدلولات بعينها – رغم تشابهها – مع وجود جوانب من الاختلافات – (ومثال

ذلــك المصطلحات المرتبطة بالدلالة على المضمون). إذ إن حدَّ كل مصطلح حداً دقيقــاً يشــير - عــلى مستوى إنتاج الخطاب - إلى أن "جهاز الدوال" أو "السجل الاصــطلاحي" الذى يستند إليه منتجو الخطاب له [سلطة ذهنية هى سلطة المقولات المجردة فى علم المنطق](١٣١).

وبقــدر ما يفسر هذا العنصر السارى فى البنية العميقة لهذا الخطاب هاتين الظاهــرتين، فإنــه يعكــس - فى الوقت ذاته - وجود مسافة فاصلة - بعمق بين "الــنظر" و "التطــبيق" لــدى منتجى هذا الخطاب، فإذا كان "النظر" قد حاول تقديم بعــض المصطلحات ذات الشمولية لتشير إلى "المضمون " فإن "التطبيق" كان ينحو دائمــاً إلى اســتخدام مصــطلحات دالة على عناصر جزئية. وليس ما تبدى - فى فقــرات ســابقة - مــن تراجع مصطلح التجربة فى نقد مندور التطبيقى، رغم أن مــندور هو صائغه - فى مقابل تواتر المصطلحات "المضمون " و "الموضوع" و "الفكــرة" لديه - ليس سوى دال يؤكد تعمق تلك الهوة بين "النظر" و "التطبيق" فى بنية خطاب هؤلاء النقاد.

(٣)

يواجــه كــل خطاب نقدى يسعى منتجوه إلى تأسيس سوسيولوجيا للنوع أو للشــكل مشكلة البحث عن العلاقات بين تغير الأنواع أو الأشكال الفنية والتغير فى حركة المجتمعات البشرية، ولكى تحلَّ هذه المشكلة قدم بعض سوسيولوجىِّ الأدب محــاولات لتصــنيف الأنــواع والأشــكال الفنية المختلفة تستند إلى تحديد عنصر أساســى فى كل نوع أو شكل فنى، عنصر يؤلف - فى علاقته بمختلف عناصر الــنوع أو الشــكل المتغيرة - الهوية المميزة له. ويقوم سوسيولوجيو الأدب بتتبع الثــبات والــتغير فى الشكل أو النوع، فى مجتمعات ومراحل تاريخية مختلفة، من أجــل تقديــم سوســيولوجيا لذلك الشكل أو النوع. وقد ميَّزت كثير من الدراسات السوســيولوجية - فيمــا يقول "بينت" Benntt - النوع أو الشكل دائماً [بالمصطلح الــذى ســمته الشكلية الروسية "المهيمن"، والمهيمن يُدْرك - كما حدد ياكبسون - بوصــفه العنصــر الــبؤرى للعمل الفنى : إنه يحكم ، ويحدد ، ويحول العناصر

الـــباقية](١٣٢). ولا يرفض "ويليامز" استخدام مفهوم "العنصر المهيمن" - سواء فى تحديـــد الأشكال الفنية أو فى دراسة الصياغات والتشكيلات "الجمالية" المختلفة فى النـــتاجات الفـــنية - ويقـــدم أمثلة مختلفة لعدد من العناصر المهيمنة فى عدد من الأشـــكال الفـــنية، وإن كـــان يدعـــو إلى عدم تبسيط ذلك العنصر بوصفه أساساً للشكل(١٣٣).

وفى نـــوع كالمســـرح - بأشكاله المختلفة - يبدو من العسير الاتفاق على عنصـــر محـــدد بوصـــفه العنصر المهيمن فى الأشكال المسرحية المختلفة؛ وثمة اتجاهان يتجليان فى نتاجات نقدية مختلفة - فى تحديد العنصر المهيمن فى الأشكال المســـرحية؛ فثمة اتجاهاً أرسطياً ينطلق من حّد الشكل المسرحى بوصفه قائماً على الحـــدث كما حدد أرسطو أهم خصائصه فى "فن الشعر"، وكما تجلى فى ممارسات الكلاســـيكية الفرنســـية وتـــنظيراتها الـــنقدية(١٣٤). وما يزال هذا الاتجاه قائماً فى تـــنظيرات معاصـــرة تـــرى أن الحدث هو [العنصر الجوهرى فى الدراما حتى الآن](١٣٥). بيـــنما ثمـــة اتجاهـــاً آخر حديثاً نسبياً - حداثته مرتبطة بقدم النظرية الدراميـــة - يعـــود إلى القـــرن التاسع عشر، ويحيا فى كثير من نظريات القرن العشـــرين حول الدراما / المسرح، يعد الصراع هو العنصر الجوهرى فى الشكل المسرحى. وقد نشأ هذا الاتجاه بداية من "هيجل" الذى أسس مفهوم الصراع تأسيساً فلســـفياً يستند إلى مفهومه عن الجدل، ويرتبط بالنتيجة التى تتولد عن هذا الجدل، كما يرتبط بمفهومه عن التاريخ بوصفه تحققاً للروح فى زمان ومكان(١٣٦).

وقـــد تـــبدى هذه الاتجاه فى نتاجات نقدية مختلفة فى القرن العشرين، لعل أبرزها نتاج لوكاتش(١٣٧).

وإذا كـــان الاتجـــاه الأرســـطى لا يختـــلف عن الاتجاه الهيجلى فى فاعلية العنصـــر المهيمـــن من حيث قدرته على التأثير فى العناصر "الأخرى" التى تشكل الشكل المسرحى - فإن سيادة "الحدث" أو "الصراع" فى خطاب نقدى ما إنما تشير - ابتداء - إلى "أرسطيته" أو "هيجليته".

وقـــد قـــدم منتجوه هذا الخطاب الصراع كما قدموا الحدث أيضاً من حيث فاعلية أى منها فى تشكيل الشكل المسرحى.

(١/٣)

قليـــلة هي المواضــــع الـــتي تـــناول فيها هؤلاء النقاد الصراع في مقالاتهم النقدية(١٣٨)، رغم ما يشي به نتاج محمد مندور ولويس عوض وأحمد عباس صالح من أن الصراع هو أساس المسرحية، أو أساس الدراما، أو هو ما يميز المسرحية عـــن غيـــرها من فنون الأدب(١٣٩). ويتبدى أن الجانب الأول الذي لفت مندور هو العلاقـــة بين الصراع والحركة استناداً إلى ما يكرره مندور من أن الأصل اللغوي الإغريقي للدراما مُستَمدٌ من لفظة معناها الحركة ؛ ولكن مندور تردد بشأن أسبقية الصراع أو الحركة؛ فمرة عَدَّ الصراع هو الذي يولد الحركة، ومرات أخرى رأى أن الصـــراع وظيفـــته [توليـــد الحركة الدرامية على المسرح سواء أكانت حركة خارجية بين الشخصيات أو حركة داخلية تجري داخل النفوس](١٤٠). وهذه الوجهة الـــثانية هي الأكـــثر دلالـــة على ما يراه مندور في شأن علاقة الصراع بالحركة، يدعمهـــا مـــا يراه مندور، في سياق آخر من أن افتقاد عدد من الأشكال المسرحية المعاصرة، كالمسرح الملحمي ومسرح اللامعقول – الصراع بمعناه التقليدي قد تَمَّ تعويضـــه بتصـــوير [أحداث أخرى تولد الحركة الدرامية على خشبة المسرح وإلا انـــتفت عـــن المسرحية صفتها الأساسية باعتبارها أولاً وقبل كل شئ فناً حركياً، تعتـــبر الأحـــداث فيه الوسيلة الأولى للتعبير والإيحاء](١٤١). وبقدر ما يكشف هذا الـــنص عن أن مندور قد حَدَّ المسرحية بأنها فن حركي فإنه قد ساوى بين الصراع والحـــدث، وجعل الحركة نتاجاً لأي منهما، فتبدى أن خطابه يستند إلى حَدِّ وظيفة الصراع بتوليد الحركة، بينما يسند إلى الصراع الدرامي "التقليدي" صفتين أخريين هما التحدد والتركز بين طرفين(١٤٢). وإذا كان خطاب مندور قد أسند أيضاً صفتي "الـــتحدد" والـــتركز بين طرفين " إلى الحدث فإن من المهم الإشارة إلى أن الصفة الـــثانية منهما تتضمن تصوراً ضمنياً مؤداه التأكيد على إنسانية طرفي الصراع ، ويرتـــبط هذا التصور بتأكيده المتكرر على أن مهمة المسرح لا تتحقق إلا بإنسانية طـــرفي الصـــراع فيـــه؛ إذ إن [الجمهور أو الإنسان بوجه عام لا يمكن أن ينفعل ويـــتأثر بالتجارب التي يراها على خشبة المسرح إلا إذا كان الإنسان بلحمه ودمه وأعصابه طرفاً في الصراع الذي يجري أمامه](١٤٣).

وفى مقـــابل الـــتأكيد على إنسانية طرفى الصراع ثمة مبدأ آخر يرتبط به ؛ يتمثل فى ضرورة مراعاة التوازن بين إنسانية طرفى الصراع من جهة ، و"الفكرة" أو "المعـــنى" أو "الجوانب الاجتماعية" التى "تأنسن" هذا الصراع "من ناحية ثانية . وإذا كـــان هـــذا المبدأ قد تجلى – كثيراً – فى بعض التطبيقات النقدية التى قدمها هـــؤلاء النقاد، فإن مندور قد صاغه مستنداً إلى أنه إذا كان [الصراع منفصلاً عن الإنسان وجارياً بين المطلق من المعانى فإن المسرحية تتعرض عندئذ لخطأ جسيم وهـــو أن تـــتحول إلى مجرد مناقشة عقلية خالية من العناصر الدرامية والمواقف التمثيلية التى تثير الاهتمام وتحرك الراكد من المشاعر والتأملات](١٤٤).

وبقـــدر ما يشير ذلك إلى رفض مندور للتجريد فى صياغة الصراع – من مـــنظور أن المسرح صياغة فنية تقوم على التجسيد – فإن العالم قد التفت إلى أن تقـــليص الكـــاتب المسرحى الجوانب الاجتماعية المختلفة – والكاشفة عن الطبيعة المـــتميزة لكل طرف من طرفى الصراع – يؤدى إلى تغييب الصراع – من حيث هو أداة فى تشكيل الشكل المسرحى – وبروز الحوار بديلا عنه بحيث [نجد حواراً فكرياً خالصاً، يكاد يجعل المسرحية ذهنية خالصة](١٤٥).

وليســـت الجوانـــب المختلفة السابقة التى أنتجها بعض منتجى هذا الخطاب ســـوى خصائص جزئية تصف بعض جوانب الصراع ولا يكاد يستثنى منها سوى قـــرن مندور بين الصراع والحركة . وربما كانت الإضافة التى قدمها أحمد عباس صـــالح(*) – فى أخـــريات فترة هذه الدراسة – إضافة كيفية دالة؛ إذا استطاع أن يحـــدد الصـــراع بشـــئ من الشمول – عن طريق ربطه بالإرادة، و بالهدف الذى تســـعى تـــلك الإرادة إلى تحقيقه، من ناحية أولى، والنظر إلى الصراع لا كمجرد عنصر تشكيلى فى بنية الشكل المسرحى، بل من حيث كون الصراع مبدأ عاماً فى الحياة والمجتمع من ناحية ثانية . واشتمال الفن – فى جوهره – على ذلك الصراع الهـــادف إلى الســـيطرة عـــلى العـــالم الخارجى(١٤٦) من ناحية ثالثة......... ولذا أصـــبحت الدرامـــا عنده هى الفعل [والفعل هو اتجاه إرادة إلى إحداث أثر ما فى ظـــروف غير مواتية، أى أن قطبى الفعل هما صراع الإرادة للتغلب على ظروف معينة بغرض تعديلها بما يلائم رغبة المريد.. والإرادة قد تكون فردية أو اجتماعية

ضـد ظروف معاكسة تشمل على إرادات معاكسة وقد تكون فردية هي الأخرى، وقـد تكـون اجـتماعية، كما أنها تتسع لأكثر من ذلك فتشمل موقفاً عاماً للوجود الإنساني بكل عناصره من بشرية ومادية وطبيعية](١٤٧).

وليسـت هذه الإضافة التي قدمها أحمد عباس صالح سوى إشارة دالة – في ترابطها مع علامات أخرى – على اقتراب بعض منتجي هذا الخطاب من الكشف العميـق عن بعض جوانب المسرح أو الشكل في المسرح، لكن تأثير هذه الإضافة لا يـبدو في مقـالات أحمـد عـباس صـالح سـوى في مقال واحد من مقالاته "المـتأخرة"(١٤٨). ورغم ذلك فإن الربط بين الصراع والإرادة تبدى لدى النقاش في مقـال مـن مقالاته التطبيقية(١٤٩) حيث لم يقدم مفهوماً متكاملاً للصراع، وإنما ألحَّ على عدد من صفاته يكشف تحليلها هي وسياقاتها عن أن النقاش ربما كان يمارس العمـلية الـنقدية – في هذا المقال فقط – مستخدماً تصوراً ما للصراع يقوم على العلاقـة بيـن الصراع والشخصية؛ فيصبح الصراع احتكاكاً فعالاً بين شخصيات ذات إرادات قويـة، وصفات متعارضة، يؤدي تعارضها إلى توليد الحركة، ويفرز – هـذا التعارض – في نهاية المسرحية تغيراً في مواقف الشخصيات إزاء بعض الأشياء، أو إزاء الآخرين، أو إزاء ذواتها(١٥٠).

وإذا كـان اسـتناد الـنقاش إلى علاقة الصراع بالإرادة قد يقربه من طرح برونـتيير لـلعلاقة ذاتها فإن تقديم النقاش لتلك العلاقة قد افتقد الشمول الذي حققه برونتيير في تأكيده على أن الخصيصة الأساسية للمسرح تتمثل في تصويره إرادة واعيـة بذاتهـا وبأهدافهـا ووسائلها. وقد ربط بها ضرورة إدراك الشخصية نوع العقـبات الـتي تواجهها. وهذا ما جعله يحدد الصراع بأنه القانون العام للمسرح، ووسيلة التمييز بين الأنواع المسرحية المختلفة، في الآن نفسه(١٥١).

(٢/٣)

وثمة بعداً آخر من أبعاد الصراع نال اهتمام بعض منتجي هذا الخطاب هو أنمـاط الصراع، وكان مندور هو أكثر من اهتم بتناول أنماط الصراع، بينما أفاد لويس عوض من التمييز بين الصراع الدرامي والصراع الملحمي، وفي تناول كل

مـــنهما لتلك الأنماط اعتماد – بصورة أو بأخرى – على التفسير الاجتماعي. فقد فرق مندور بين نمطين من الصراع مستنداً إلى أطرافه؛ فثمة صراع خارجي وهو [الصـــراع الـــذي يجـــرى بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته](١٥٢)، ويقدم مندور نماذجه من المسرح اليوناني(١٥٣)، وثمة صراع آخر، داخلي، أو نفسي يدور داخـــل نفس البطل، وقد برز – فيما يرى مندور – لدى الكلاسيكيين الفرنسيين في القرن السابع عشر نتيجة رغبة الكلاسيكيين في [الكشف عن العناصر النفسية التي تـــتحكم في الســـلوك](١٥٤). ورغم أن مندور يصنف الصراع تصنيفاً ظاهرياً يستند فقـــط إلى طـــرفيه، فإنـــه قـــد تحدث عن نوع من الصراع ينطوي في إطار نمط الصـــراع الخارجي، ولكن مندور لم يضعه صراحة في هذا النمط، وهو الصراع الاجـــتماعي الـــذي برز – فيما يرى مندور – لدى المذاهب الواقعية [حيث يجري هـــذا الـــنوع مـــن الصـــراع بيـــن أفراد ينتمون إلى طبقات أو طوائف اجتماعية متصارعة، ولكل طائفة أو طبقة أخلاقها الخاصة وسلوكها المتميز](١٥٥). وإذا كان مـــندور قـــد فســـر الـــتغير في الأنـــواع والأشكال المسرحية بالتغير في جوانب المجتمعات البشرية المختلفة(١٥٦) فإن تغير أنماط الصراع إنما يمضي – إذن – في هذا الإطار نفسه. ومن الواضح أن تمييز مندور بين أنماط الصراع – على أساس الأطـــراف وتغيـــرها، إنما يتجاوب مع ما تبدى في نقده التطبيقي – وكذا في نقد العالم – من تركيز واضح على رصد أطراف الصراع دون لجوء إلى تحليل كيفية صـــياغة الصـــراع جمالـيـــاً مما يكشف عن التجاوب بين مبدأ التصنيف، والآليات الـــنقدية المستخدمة من لدن بعض منتجي الخطاب. ومن الواضح أيضاً أن تصنيف أنمـــاط الصـــراع تـــبعاً لكيفية بنائه يكشف عن أنماط مختلفة عن تلك التي قدمها مندور(١٥٧).

ورغم ربط مندور بين تغير أنماط الصراع وتغير المجتمعات فإن خطابه لم يســـتطع الكشـــف عنه الأساس الاجتماعي لتغاير أنماط الصراع المختلفة – عبر تـــاريخ المسرح – فحتى عند النظر إلى تغير تشكل الصراع – من حيث طرفاه – فـــإن هـــذا التغير مر بمراحل مختلفة نتيجة تطور علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي [ولهذا فإن شكل الصراع في المسرح مواكب – في مجمله – لمراحل ذلك التطور](١٥٨).

(٣/٣)

لقـد ميَّز لويس عوض بين نمطين للصراع، خارجي وداخلي، ثم ربط بين هذيـن النمطين والأنواع الأدبية من ناحية، وكذا بينهما (النمطين) وبين المجتمعات الـتى تفرزهما من ناحية ثانية. لقد جعل لويس عوض الصراع الخارجي، صراعاً مـلحمياً، يقوم بين قوى متمايزة تمايزاً شديداً ويتسم بكونه صراعاً بسيطاً، لا يمكن أن تتولد منه الأزمة الدرامية[١٥٩]، ويتبدى هذا الصراع - لدى لويس عوض - فى الملاحـم. بينما يعد الصراع الدرامى [من نوع آخر فهو صراع مركب لا صراع بسـيط، هـو صراع بين الخير والشر، ولكن فى داخل النفس الواحدة، وليس بين شخصـين متحاربين، هو صراع داخلى وليس صراعاً خارجياً، وهو لهذا صراع معقد فالبطل وحده هو محور ذلك الصراع. والبطل وحده هو المثل الأعلى للبطولة والمثل الأسفل للإجرام وفى وقت واحد، فهو نفس منقسمة على نفسها، وهو إنسان فى حرب مع نفسه][١٦٠].

ورغـم أن لويس عوض قد نفى - بتحديده هذا المفهوم للصراع الدرامى - أنمـاط الصـراع الخارجى المختلفة التى عرفها تاريخ المسرح[١٦١]، فإنه قد جعل حـدوث الصراع الدرامى قرين تحقق المفارقة من حيث هى اختلاف أو تعارض بيـن جانبين أو صفتين مختلفين، وإن كان قد أجهض فعالية هذه المفارقة بتضييقه مجالهـا حيث قصرها على ذات البطل فقط، دون أن يمدها إلى العلاقة بين البطل والشخصـيات المختلفة التى تحتك به، ولاسيما الشخصيات التى تتفق أو تلتقى معه فى الـرؤية ، ثـم يكشف تطور الصراع - نتيجة بروز المفارقة - عن الاختلاف بيـنه وبينها، وإن كان الصراع القائم على المفارقة يمكن أن يوصف - كما وصفه لويـس عـوض - بأنه "مركب" و "معقد"، فإن إطلاقية الوصف الذى يقدمه لويس عوض للبطل من حيث كونه "المثل الأعلى للبطولة، والمثل الأسفل للإجرام" تُهَوِّن من إضافة لويس عوض إلى مفهوم الصراع المتواتر فى خطاب هؤلاء النقاد.

ولقـد سعى لويس عوض إلى تقديم تأسيس اجتماعى لمفهوم الصراع ينبنى عـلى الـربط بين الصراع - من حيث هو العنصر الأساسى فى المسرح - وبين

نــوع محــدد من المجتمعات. فالمسرح بقيامه على الصراع لا يخرج – فيما يرى لويــس عوض – إلا من مجتمع يؤمن بالجبر، مجتمع متغير الاقتصاد والأوضاع الاجــتماعية ممــا ينــتج شخصية قلقة تسعى إلى تغيير مجالها المحيط بها، وهذه الشخصية تعتمد على شئ واحد هو القدر، أى تؤمن بالجبر، لأن الجبر يفسر الخير كما يفسر الشر، وهذا الشر داخل النفس الإنسانية وخارجها أيضاً. وقد فقدت مصر الفــرعونية مســرحها لأن المصــريين يؤمنون بالاختيار لا بالجبر، ومصدر هذا الإيمان أنهم شعب زراعى يؤمن بالنظام المعقول الدقيق الذى وضعه العقل الأول. ولــن يقــوم مســرح مصرى جديد إلا إذا آمن المصريون بالجبر الذى يقهر كل اختيار، ويتصارع معه، لتنشأ – من ذلك الصراع – الأزمة الدرامية(١٦٢).

وليــس هذا التأسيس الاجتماعى لفكرة الصراع فى علاقتها بنوع محدد من المجــتمعات، ســوى ربــط بين الصراع –ومن ثم المسرح– والبيئة بالمعنى الذى طرحه "تين" حيث تشمل البيئةالفيزيائية،والشروط السياسية والاجتماعية أيضاً(١٦٣).

(٤/٣)

ولمــا كان تقديم المضمون مقولة سارية فى هذا الخطاب فإن هذه المقولة قد حكمت أيضاً جانباً من جوانب الصراع لدى بعض هؤلاء النقاد؛ يتمثل فيما طرحه العــالم مــن أن إدراك الكاتب للصراع فى الواقع الاجتماعى إدراكاً عميقاً، وتفهمه مبررات القوى الاجتماعية، هو الشرط الأول لاقتداره على صياغة صراع درامى مقــنع(١٦٤). فأصــبح الصراع الدرامى لديه يحمل دلالة اجتماعية كاشفة عن رؤية الكــاتب لواقعــه، فاقترب العالم – بذلك – من بعض الاجتهادات الماركسية التى جعــلت تشكيل الصراع الدرامى تشكيلاً عميقاً، دالاً على [مدى عمق إدراك الكاتب الــدرامى للصــراعات البارزة فى المسألة الاجتماعية](١٦٥)، ولكن توصيف العالم للصــراع دون تحليله(١٦٦) قد قلل من فعالية طرحه، كما أنه لم يأخذ – هو وغيره من منتجى هذا الخطاب – فى تعميقه.

(٥/٣)

لعــل من الواضح أن منتجى هذا الخطاب لم يتمكنوا من تقديم صياغة نقدية كاشفة عن طبيعة الصراع بوصفه العنصر المهيمن على الشكل المسرحى، واكتفوا بتقديم بعض صفات له جزئية. ورغم تقديم بعضهم للصراع على غيره من عناصر الشــكل فى المســرح فإن هذا التقديم ظل غير مؤثر عند النقد التطبيقى فى معظم الأحيــان. وفى الأحيــان الــتى بــدا فيها أن بعض منتجى هذا الخطاب قد أولوا "الصــراع" شــيئاً مــن الاهتمام، فإن هذا الاهتمام كان يرتبط – لا بمحاولة تحديد طبيعــته – بل باستخدامه فى الكشف عن المضامين، أو الربط بينه وبين المجتمع الذى يفرز المسرح، وفى الحالتين تحول الصراع – على أيدى منتجى هذا الخطاب – إلى "مجــرد" عنصــر مضمونى، لا فعالية له – غالباً – إلا مساعدة الناقد على اســتخلاص مضــمون هــذه المسرحية أو تلك. ولعل السبب فى هذا أن مصطلح "الصــراع " – رغم حداثته النسبية فى النظرية الدرامية الأوربية – إنما هو واحد مــن أهم الإنجازات التى قدمتها فلسفة هيجل إلى الفلسفة والنقد الحديثين.ونشأته – فى ذلــك الســياق – هى التى تحتم ربطه مع مفاهيم هيجل الأساسية حول الجدل، والتاريخ، ويصعب – إن لم يستحل – تفهم هذا المصطلح الجذرى دون إدراك واع لجــذوره الفلسفية من ناحية، وعلاقته بمفاهيم هيجل الأساسية من ناحية ثانية[١٦٧].
ولــذا فــإذا كــان بعــض منتجى خطاب النقد الاجتماعى فى مصر قد استخدموا "مصــطلح الصراع" وأشاروا إلى كونه العنصر الأساسى فى المسرح فإنهم لغياب الأصــول الفلسفية والجمالية له قد حولوه إلى مجزد أداة وصفية، جزئية ، قاصرة عن أن تكشف ماهية الشكل فى المسرح.

(٤)

لــم يقــدم منــتجو هذا الخطاب "الصراع" فقط بوصفه العنصر المهيمن فى الشــكل المسرحى، وإنما قدموا أيضاً "الحدث" الذى يكاد يزاحم "الصراع" فى البنية السطحية لهذا الخطاب. ويتبدى موقفهم من الحدث عبر عدة جوانب: أولها العلاقة بيــنه وبين الصراع، وحينئذ يقدم بعض منتجى هذا الخطاب رؤيتين مختلفتين لتلك

العلاقــة: أولهما رؤية مندور الذى جعل الحدث بديلاً عن الصراع، ويعتمد مندور فى تشــكيل هــذه الرؤية على ذات المقولتين اللتين اعتمد عليهما فى "إثبات "هيمنة عنصــر الصراع على المسرحية: وهما مقولة رد الأصل الاشتقاقى لكلمة "دراما" فى – الإغــريقية – إلى جــذر لغوى يعنى الحركة(١٦٨)، ومقولة [أن المسرح فى جوهره فن حركة](١٦٩). ولما كانت وظيفة الصراع فى المسرحية – لدى مندور – توليــد الحركة، فإن الحدث أيضاً – لديه – الوظيفة ذاتها(١٧٠). ورغم أن مندور لا يكــاد يقدم أى تعريف محدد للحدث فإن الإشارات المتناثرة فى نتاجه النقدى تشير إلى تصــور كــامن لــلحدث مــؤداه أنـــه الفعل الدرامى الذى تقوم به شخصيات المسرحية، ويسرى فى المسرحية كلها(١٧١).

وثمــة رؤية ثانية لعلاقة الحدث بالصراع قدمها أحمد عباس صالح اعتماداً على المبادلة الدلالية بين الحدث والصراع – كما فعل مندور – ولكن أحمد عباس صــالح اقترب من تحديد طبيعة الحدث عن طريق الربط بينه وبين شخصية البطل وإرادتــه، حيــث يوضــح فى نــص طويل دال أن [الحدث الذى يختاره المسرح التقــليدى ابــتداء مــن الدراما الإغريقية حتى الدراما الحديثة، حدث رئيسى غير متشــعب، هــو فى الغالب صراع إرادة البطل مع الظروف الخارجية وداخل هذا الإطــار الكــبير يــبرز صراع داخلى ينشد فيه البطل مواءمة طبيعته وترويضها لتخضــع لإرادتــه. المهم أن البطل هو المحور الرئيسى للحدث. والحدث هو تلك الحــركة الــتى تنتج من وضع إنسانى معين يريد البطل أن يخضعه لإرادته، وما الدرامــا إلا تــلك المغامرة بين إرادة البطل والوضع الإنسانى الموجود فيه، ومن هــنا كــانت الــتراجيديا كلها تدور حول البطل، وقد ينتقل هذا البطل من صفوف أنصــاف الآلهــة والملوك والقواد إلى البطل البرجوازى، أو البطل العمالى. ولكن هناك دائما بطل رئيسى يدور مع الحدث المسرحى، ويدور الحدث المسرحى معه.

ومــا ينطــبق عــلى الــتراجيديا ينطبق على الكوميديا أيضاً ، فهناك دائماً شخصــية رئيســية تــدور حولهــا الأحداث، وهكذا الأمر بالنسبة لأنواع الدراما المختلفة التى استحدثها التطور البرجوازى فى المجتمع البشرى](١٧٢).

ويكــاد أحمــد عباس صالح يقترب بهذه الرؤية كثيراً من بعض التفسيرات لمقولــة الحــدث (Die Handlung) فى جماليــات هيجــل ، حيث ربطت – هذه التفســيرات – الحــدث بالشخصية والإرادة من ناحية، وجعلت الصراع من ناحية أخرى – ليس معادلاً للحدث أو مكافئاً له، بل هو شرطه الأساسى(١٧٣).

(٤/١)

وأما الجانب الثانى الكاشف عن موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث؛ فهو موقــف أساســه النظر إلى الحدث بوصفه العنصر الأساسى فى الشكل المسرحى، ومــن ثم يبحث الناقد عن مجموعة الخصائص التى ينبغى توافرها فيه، مما يشير إلى أن فعالية الشكل إنما تنهض – بالأساس – على مدى تحقق هذه الخصائص فى ذلــك الحــدث. وإذا كان مندور هو أكثر منتجى هذا الخطاب اهتماماً بتحديد هذه الخصــائص، فإنــه كان من ناحية – يقدم الصياغات العامة التى يستند إليها معظم منــتجى هــذا الخطاب فى تطبيقاتهم النقدية ، كما كان – من ناحية أخرى – يعيد إنتاج بعض المقولات العامة، ولاسيما الأرسطية والكلاسيكية، عن الحدث، ويتبدى أن أكثر الخصائص التى ألحَّ عليها مندور هى: السببية والوحدة.

وتعــنى الســببية أن [لكــل حركة مقدماتها وبواعثها](١٧٤). وإذا كانت هذه الخصيصــة قــد جعــلت "مندور" "يعيب" المفاجآت أو الانقلابات المسرحية، فإن "مــندور" قــد جعــلها مبدأ يتأسس على علاقة المسرح بالحياة [باعتبار أن الحياة والطــبيعة كــلها خاضعة لقانون السببية العام المطلق، فلابد لكل نتيجة من مقدمة ولابــد لكــل مسبب من مسبب (سبب) ولابد لكل تصرف من باعث، ولما كان المســرح مــرآة أو مجهــراً لــلحياة فلابد أن ينعكس فيه هو الآخر قانون السببية المسيطر على الحياة كلها...](١٧٥). و بذا يعكس المسرح / المرآة أصله / الحياة.

وأما "وحدة الحدث" فقد حددها مندور بـــ [ضرورة قيام المسرحية على بناء هندســى موحد لا يتسع لمشاهد غريبة عن موضوعها أو شخصيات مقحمة عليها يمكــن حذفهــا دون أن تتأثر المسرحية](١٧٦). ولما كان مندور قد قرن بين الوحدة وبين سريان هدف واحد فى المسرحية(١٧٧)، فإنه أيضاً لم يرفض تعدد الأحداث فى

المســرحية الواحدة بشرط أن يقتدر الكاتب على الربط بينهما ربطاً لا يُخلُّ بوحدة الأثــر النفســى الذى ينبغى الكاتب إحداثه فى المتلقين، وفى هذا كان مندور ينقل مفهــوم "وحــدة الأثر العام" للمسرحية "كما نادى به هيجو"[١٧٨]، وإن جعله مندور أصلاً من الأصول الدرامية التى لا يستطيع الكاتب المسرحى خرقها[١٧٩].

ولكن اللافت فى صياغته (مندور) لــ"وحدة الحدث" ذلك التبادل الدلالى بين مصطلح الحدث ومصطلح الموضوع؛ ففى مواضع مختلفة كان مندور يتحدث عن وحــدة الموضوع قاصداً "وحدة الحدث"[١٨٠]. ولعل تكرار هذا التبادل الدلالى لدى نقــاد آخــرين[١٨١] أن يكــون دالاً على منحى نحو التبسيط فى ضبط مصطلحات الخطاب لدى هؤلاء النقاد.

إن فاعــلية الحدث – بخصيصتيه هاتين – فى بنية الشكل المسرحى تبتدى فى قــرن ذلــك الــناقد بين حضور الحدث بخصيصته وبين إجادة الكاتب صياغة الشكل، بينما يفضى غياب أولهما إلى افتقاد ثانيهما. ولعل المصطلح الذى استخدمه مــندور فى بعــض كــتاباته – وهو مصطلح البناء[١٨٢] أن يكون دالاً على أهمية العلاقــة بيــن الحدث والشكل؛ إذ إن اقتدار الكاتب المسرحى على بناء حدث يقوم عــلى الوحــدة – التى تفضى إلى التركيز والتكثيف، ثم السببية التى تجعل من كل انتقال فى الزمان والمكان قائماً على الارتباط المبرر بما قبله وبما بعده فى سلسلة واحدة – يفضى إلى "جودة الشكل" بينما يفضى غيابه إلى اتصاف الشكل بــ"الحشو والاستطراد"[١٨٣].

(٢/٤)

وثمــة جانب ثالث يكشف عن موقف منتجى هذا الخطاب من الحدث تبدى فى تأثيــر "الفكرة" على الحدث، مما يكشف عن فاعلية الفكرة فى بناء الحدث، وهى فاعــلية تقترن بأسبقية الفكرة، تلك الأسبقية التى ترتبط بتقدم المضمون على الشكل ...وتتبدى هذه الفاعلية فى تشكل "الفكرة" طبقاً لطبيعة المسرح – من حيث اعتماده على الحركة ، وأن يكون الصراع [صراعاً بين الأفكار التى تولد الانفعال الفكرى، وبالتالى تولد الحركة المسرحية التى تجذب الجمهور إلى خشبة المسرح][١٨٤]. كما

تتجلى هذه الفاعلية فيما قدمه شكرى عياد من ربط بين الفكرة والحدث - وهو من أكـثر هـؤلاء النقاد استخداماً لمصطلح الفكرة فى نقده التطبيقى(١٨٥)- حيث يرى الفكـرة فى العمـل الفنى [مجرد هيكل عظمى، والعمل الفنى كائن حى](١٨٦). ولذا يصبح تحديد الفكرة مجرد مفتاح لفهم المسرحية من ناحية، وإيجاز بنية الحدث من ناحيـة ثانيـة، ويجعـل عيـاد من بنية الحدث عقدة، وتتحدد العقدة بأنها عدد من الحـوادث المـترابطة فـنياً، من ناحية، والدائرة - من ناحية ثانية - حول فكرة معيـنة، فإذا ما تعددت العقد فى المسرحية فإن بعضها تصبح أصلية، بينما تصبح الأخـريات ثانوية، وينبغى أن تكون العقد مرتبطة على أساس اتصال أفكارها؛ فإذا نفـرت عقـدة ثانويـة من العقدة الرئيسية فهذا يرجع إلى أن تلك [العقدة الثانية قد ارتـبطت بأفكـار ليست من جنس الأفكار الأصلية فى المسرحية](١٨٧) مما يقضُ وحدة الحدث.

(٥)

يشـف تحـليل خطـاب أولئك النقاد عن بروز اهتمام واضح لديهم بعنصر الشخصـية المسرحية؛ حيث تبدى اتكاؤهم على ذلك العنصر فى اقتناص مضامين المسرحيات أو رؤى كتابها(١٨٨). ويتجاوب مع هذا تقديمهم لعنصر الشخصية دائماً عـلى مختـلف عناصر التشكيل الجمالى فى المسرحية تقديماً تتبدى فى أكثر من مظهـر؛ فالـنقاش عـلى سبيل المثال يؤكد أن الدرس الذى يستخلص من بعض مسرحيات شكسبير يتمثل فى [أن الفكرة أو الموضوع أو العقدة، كل هذا لا يغنى عـن الشخصـية المسـرحية شـيئاً فالمسـرح أولاً وقـبل كل شئ هو شخصية مسـرحية](١٨٩). بيـنما جعل أحمد عباس صالح الشخصية المسرحية تماثل البناء المسرحى؛ فإذا كان قد جعل مسرح نعمان عاشور [يقوم على دعامات أساسية من الشخصيات](١٩٠) فإنه قد درس ما أسماه "البناء المسرحى" لبعض مسرحيات نعمان عاشـور وتمحور درسه لهذا البناء حول الشخصيات المسرحية(١٩١). وثمة مظاهر أخـرى تؤكد تقديم هؤلاء النقاد للشخصية المسرحية على مختلف عناصر التشكيل الجمالى فى المسرحية(١٩٢).

ورغـم أن مـندور كـاد أن يـرفض رأى "لايوس إيجرى" - والذى يقدم الشخصية المسرحية على الحدث - فإنه قد بنى رفضه هذا على تصوره أن العلاقة الجدليـة بيـن الحـدث والشخصـية تستلزم تقديم الحدث نتيجة فاعليته فى تشكيل الملامـح المختلفة لشخصيات المسرحية لأنه [إذا كانت الشخصيات هى التى تُسيِّر أحـداث القصة وفقاً لأبعادها الثلاثة، فإن أحداث القصة بدورها هى التى تحدد تلك الأبعـاد وتـبرزها، ويجـب أن تحددها وتبرزها، وليس بمعقول أن يأتى المؤلف بشخصـيات تحـددت أبعادها من قبل القصة ومن قبل أن تبدأ بل الواجب أن تقوم أحـداث القصـة وتصرفات الشخصيات فى مواقفها المختلفة - بتحديد تلك الأبعاد ورسم الصورة العامة لكل شخصية][١٩٣].

ويـبدو أن المـبدأ الحـاكم الـذى يسـتند إليه هؤلاء النقاد فى التعامل مع الشخصـية إنما هو مبدأ المشابهة بين الشخصية المسرحية والشخصيات الإنسانية، ويـتولد هذا المبدأ عن المبدأ الأساسى السارى فى هذا الخطاب من اعتبار المسرح صـورة مـن أصل قبلى (المجتمع وبدائله الدلالية) ... وإن كان مبدأ المشابهة فى خطـابهم لا يـؤدى - نظرياً - إلى القضاء على الطبيعة الجمالية للشخصية. وإذا كان مندور هو أكثر هؤلاء النقاد اهتماماً بمبدأ المشاكلة فإن خطابه - فى اهتمامه بالدعوة إلى تحديد الأبعاد الثلاثة والاجتماعية والنفسية - لا يرجع فقط إلى حرصه عـلى أن [تكتمل صورة كل شخصية وتتحدد قسماتها العامة][١٩٤]، بل يرجع أيضاً إلى أن إقـناع المتلقى بحيوية هذه الشخصيات إنما يستند - فيما يرى مندور - إلى قـدرة الكـاتب المسرحى على [الإيهام بأنها شخصيات حية بفضل مشاكلتها لواقع الحياة فتصبح شخصيات مقنعة][١٩٥]. وليس ما تبدى فى خطاب هؤلاء النقاد سواء فيما يبدو صراحة لدى مندور، أو فيما يبرز فى التطبيقات النقدية لهم - من تقرير عـدم انفصال الأبعاد الثلاثة لكل شخصية - استناداً إلى أن أبعاد أية شخصية فى الحياة ليست منفصلة عن بعضها البعض - ليس هذا الاستناد سوى تجلٍ آخر لمبدأ المشاكلة ذاته[١٩٦].

ورغـم أن خطـاب مندور قد انتهى - بعد استعراضه لكثير من الاتجاهات المسـرحية المختـلفة - إلى أن كل اتجاه منها كان يركز دائماً على بعد واحد من

أبعاد الشخصية طبقاً للهدف الذى وضعه كل اتجاه للمسرح(١٩٧)– رغم هذا فإن من المهــم ملاحظــة أن خطاب هؤلاء النقاد كان يلح – أكثر ما يلح – على ضرورة إبــراز الــبعد الاجــتماعى فى الشخصية، من أجل أن يتخذ الناقد من الانتماءات الاجــتماعية والطــبقية للشخصيات المسرحية وسيلة إلى اكتشاف المضامين التى تــنطوى عليها تلك المسرحيات(١٩٨). ولقد التقى خطاب هؤلاء النقاد – بذلك – مع بعــض خطابات النقد الأوربى التى أبرزت الدلالة الاجتماعية للشخصية المسرحية إبــرازاً يقترن لدى البعض بتجاهل التكوين الفردى للشخصية كما عند "ماركس" و "إنجــلز" فى مقالاتهما النقدية القليلة – من بحث عن الشخصية المسرحية من حيث هى ممثلة لطبقتها فقط(١٩٩)، أو يقترن لدى آخرين بالنظر إلى الشخصية المسرحية بوصــفها صــورة أو تمــثيلاً لعصــرها دون تجــاهل كيفيات تشكيل الشخصية جمالياً(٢٠٠).

ومادام هذا الخطاب قد استند منتجوه إلى مقولة تقديم المضمون على الشكل، فقــد تجاوب مع هذه المقولة أيضاً تقديم بعض البدائل الدلالية للمضمون ثم التعامل مــع الشخصية المسرحية بوصفها نتاجاً لذلك البديل الدلالى. ولما كانت الفكرة هى أكثر بدائل المضمون الدلالية تقدماً لدى منتجى هذا الخطاب، فإن بعضهم قد انطلق – فى نظــرته إلى علاقــة الشخصية بالفكرة – من المنطلق ذاته؛ أى تقديم الفكرة والنظر إليها بوصفها المصدر الأول الذى تشتق أو تتولد منه الشخصية المسرحية. ورغــم أن الصــياغات التى قدمها هؤلاء النقاد تشير إلى اتكائهم على الجدل بين "الفكــرة" والشخصية فإن نصوصهم لا تنفى أسبقية "الفكرة" ... فإذا كان [المسرح هــو الفن الذى يمشى](٢٠١). فإن [الأفكار فيه تتحول إلى حقيقة ملموسة، والأفكار تتحول إلى بشر](٢٠٢). ولعل سريان مبدأ المشابهة ضمنياً – فى تناول هؤلاء النقاد لــلعلاقة بين "الفكرة" والشخصية المسرحية – هو الذى أفضى إلى الدعوة إلى أن تكــون الشخصيات المسرحية "بشراً أحياء"[لا مجرد جثث هامدة، ولا مجرد "سعاة بــريد" يحملون أفكار المؤلف إلى الجمهور، ولا مجموعة من "الدمى" تحمل لافتة معينة تدل على وظيفتها وأهميتها](٢٠٣) وهى دعوة تتكرر بصورة لافتة لدى مندور ، ولاسيما فى نقده لمسرح الحكيم الذهنى(٢٠٤).

(١/٥)

مـن الواضـح أن ثمـة تجاوباً – فى بنية هذا الخطاب – بين إبراز البعد الاجـتماعى فى الشخصـية، مـن ناحية، والإلحاح على المشاكلة، من ناحية ثانية وتقديـم المضـمون، من ناحية ثالثة. إذ إن إبراز البعد الاجتماعى فقط للشخصية المسرحية لا يؤدى – فيما يتبدى فى خطاب واحد من أبرز ممثلى هذا الخطاب فى الدعـوة إلى إبـراز خصوصـية أو فردية الشخصية المسرحية – إلى نفى فاعلية الشخصـية فى تشكيل مضمون المسرحية أو الكشف عن رؤية الكاتب. وقد تبدى هـذا التجاوب فى صياغة لويس عوض مصطلح "الشخصية القناع" أو "الشخصية النموذج" أى الشخصية الثابتة الملامح، والتى تشير إلى نموذج اجتماعى أو شريحة اجـتماعية فى المجتمع. ولقد كشف لويس عوض عن أن الأساس النقدى الذى تُقْبَلُ – فى ضوئه – تلك الشخصية هو مبدأ المشاكلة إذ [الأصل فى الشخصية القناع أو الشخصـية النموذجية إنها تمثل نمطاً متكرراً فى المجتمع والحياة، ونحن لا نلتمس فيها أن تكون شخصية متكاملة العناصر أو منفردة فى صفاتها الإنسانية، بل يكفينا مـنها أن تكـون صادقة للأصل الذى تمثله سواء فى المظهر أو فى القول أو فى السـلوك](٢٠٥). ورغم أن لويس عوض قد بَيَّنَ بوضوح أن سيادة الشخصية القناع يمكـن أن يـؤدى إلى إعاقة تطور المسرح المصرى(٢٠٦)، فإنه – مع هذا – كان يسـتنبط – ببسـاطة – مضامين المسرحيات المصرية التى برز فيها استخدام تلك الشخصـية(٢٠٧). وليـس أدل من هذا علامة على التجاوب بين مبدأ المشابهة من ناحيـة، ونـفى أن تكون الشخصية القناع عائقاً أمام إبراز مضمون المسرحية من ناحية ثانية.

(٢/٥)

حيـن ينحو منتجو هذا الخطاب إلى التركيز على البعد الاجتماعى فى بنية الشخصـية المسرحية، فإنهم يأخذون – ضمناً وصراحة – فى تحويل خطابهم إلى خطـاب بـاحث عـن المهام الاجتماعية التى يؤديها المسرح عبر ربط هذا البعد بالمضـامين المتبدية فى المسرحيات. وكان يضاد هذا النحو منحى آخر يسعى –

على قلة نتاجاته – إلى ربط الشخصية بعناصر التشكيل الجمالى للمسرحية (وتكاد بعض هذه النتاجات أن تقترب من إدراك بعض جوانب تكوين الشخصية المسرحية)؛ فأسبقية الصراع – عند بعضهم – فى تشكيل الشكل فى المسرحية أدت إلى البحث عن علاقة الصراع بالشخصية ، وذلك ما أثمر عن إدراك العلاقة بين الصراع وضرورة توفر إرادة قوية فى الشخصية المسرحية ، ولا يقوم الصراع ما لم تسيطر على الشخصية عاطفة قوية، مما يؤصل فى الشخصية إرادة قوية تدفعها إلى الفعل. وقد تبدى هذا الإدراك لدى واحد من ممثلى هذا الخطاب، كان من أكثرهم اهتماماً بالإشارة إلى دور الشخصية المسرحية فى تشكيل الشكل؛ إذ يقرر النقاش [أن المنبع الأول والأعظم للشخصية المسرحية على مر العصور هو هذه العاطفة القوية، وهذه الإرادة العتيدة الصلبة. إن الشخصية الضعيفة الهزيلة لا يمكن أن تفعل شيئاً على المسرح، إن هذا النوع الهزيل من الشخصيات لا يمكن أن يدخل فى صراع ما، ولا أن يقاوم شيئاً ما، وهذه الشخصيات الهزيلة نفسها غالباً ما تتوقى الكارثة، فالكارثة تجربة هائلة مريرة تقع فيها الشخصيات القوية لأنها عادةً تسلك الطرق الموحشة الصعبة (..............).

ولذلك فلابد من شخصية قوية على المسرح، سواء كانت هذه الشخصية قوية فى الشر، أو قوية فى الخير ..][٢٠٨].

وإذا كان النقاش قد اعتمد – بوضوح – فى التأكيد على أهمية قوة إرادة الشخصية المسرحية على رأى "لايوس إيجرى"[٢٠٩]، فإنه قد قدم إضافة جزئية إليه تتمثل فى تعميمه هذا الرأى على كل الاتجاهات المسرحية، ومن بينها اللامعقول[٢١٠]، وهذا مالم يشر إليه "إيجرى" . ومن اللافت أنه باستثناء حديث النقاش عن العلاقة بين الصراع والإرادة، وكذا حديث أحمد عباس صالح الذى تبدى فى فقرة الصراع – باستثنائهما – لا نجد لدى هؤلاء النقاد ولاسيما "الكبار": لويس عوض و مندور تحديداً – أى تناول لمسألة العلاقة بين الإرادة والصراع، تلك المسألة التى يجب ألا تغيب عند أية مناقشة جادة للبطل فى المسرح ولاسيما البطل التراجيدى.

وثمــة تجــليات أخرى فى خطاب هؤلاء النقاد تتوخى الربط بين الصراع والشخصية من ناحية والشكل من ناحية ثانية؛ وهذا ما تبدى لدى لويس عوض فى محاولته تأسيس مفهوم الصراع الدرامى الذى توقفنا عنده من قبل(٢١١). بينما نظر شكرى عياد إلى البطل بوصفه "تعبيراً" عن الطبقة التى تنتجه(٢١٢)، وبنى على ذلك الربط بين ثورية البطل وثورية الطبقة التى أنتجته من ناحية(٢١٣) والربط بين نمط الــبطل والمذهب الأدبى الذى قدمه من ناحية ثانية(٢١٤). ولعل ذلك الربط – الذى قدمــه شــكرى عياد بين البطل والطبقة والمذهب الأدبى يشير إلى تضمن خطاب عياد إدراك العلاقة بين التغير فى المذاهب الأدبية – وما يرتبط بها من أشكال فنية جديــدة – وتغير صورة البطل، مع رد هذين النمطين من التغير إلى تغير أوضاع الطبقات الاجتماعية . لكن ما أضعف جدوى هذا الإدراك – فى نقد شكرى عياد – أمــران؛ عدم اهتمامه بتحليل الشكل، ثم اكتفاؤه فى بعض الأحيان بتوصيف أفعال البطل وخصاله دون أن يقدم تفسيراً اجتماعياً له(٢١٥).

(٣/٥)

ولعل من أكثر الصياغات اكتمالاً لدى نقاد هذا الاتجاه – فى محاولتهم تقديم مفهوم للشخصية المسرحية يقوم على الجدل بين الجانبين الذاتى والاجتماعى فيها، مع رد هذا الجدل إلى أساس اجتماعى محدد – هى تلك الصياغة التى قدمها العالم قــرب نهايــة الخمسينيات، ثم قدمها أحمد عباس صالح ١٩٦٧ بصياغة أدق كثيراً مــن صــياغة العــالم. إذ قدم العالم صياغة تقوم على أن الشخصية المسرحية أو الروائية يجب أن تكون [شخصية فرد، ذات، نُحسُ بخصوصيتها، ونحسُ بوجودها الكامل وبكيانها المستقل الفريد (.................) ولكننا نستطيع أن نقول إن هذه الشخصــية الفريدة وهذه الخصوصية الكاملة تعبر عن نموذج من الناس نجده هنا وهناك، ونتبينه بخبرتنا الحية](٢١٦). ثم عاد العالم ليبرز عدم انفصال البعدين الذاتى والاجــتماعى فى بــنية الشخصــية المســرحية / الــروائية، فى إلحاحه على أن خصوصــية الشخصــية وتفــردها لا ينفى صلاحيتها [للتعبير عن نموذج عام من الــناس](٢١٧). وبذا قد وازن العالم بين البعد الذاتى فى الشخصية والبعد الاجتماعى

فيهـــا، وإن جعل ذلك البعد الاجتماعى بعداً عاماً يقوم – ضمناً – على أساس مبدأ المشاكلة فى معناه "المندورى" لا الماركسى. بينما تبدو صياغة أحمد عباس صالح أكثر اقتراباً من بعض الصياغات التى قدمها لوكاتش؛ إذ بَيَّنَ فى تحليله لشخصيات مسرحية "بلاد بره" أن الشخصية الدرامية / المسرحية المكتملة جمالياً هى تلك التى تقوم فى جوهرها على الجدل بين الجانبين الاجتماعى والذاتى؛ بمعنى كونها – من ناحية ممثلة لطبيعة التغير الاجتماعى الذى لحق مجتمعها – أو بالأحرى طبقتها – فى إطـــار مرحـلة محددة يعيشها ذلك المجتمع، وكونها – من ناحية ثانية – ذات تكوين ذاتى يجعل من خصائص الشخصية النفسية نتاجاً لجدل الشخصية المسرحية مـــع تـــلك المرحلة الاجتماعية المحددة[٢١٨]. وإذا كان أحمد عباس صالح قد جعل إبـــداع الكـــاتب الدرامى مثل هذه الشخصية / الشخصيات قرين اقتدار ذلك الكاتب عـــلى إدراك الصراع الاجتماعى فى مجتمعه فى لحظة تاريخية محددة[٢١٩]– فإن هـــذه الصـــياغة الـــتى قدمها تقترب كثيراً من مفهوم "النمط" عند لوكاتس دون أن يســـتخدم عـــباس صـــالح المصطلح ذاته[٢٢٠]. ورغم ذلك يظل التحليل الذى قدمه عـــباس صالح للشخصية المسرحية "أبسط" فى إجراءاته، "أضيق" فى مجاله ، مما قدمـــه لوكاتس انطلاقاً من مقولة "النمط"[٢٢١]. أو ما قدمه نقاد آخرون جمعوا بين تحـــليل بـــنية الشخصـــية المسرحية جمالياً والنظر إلى الشخصية بوصفها تمثيلاً للعصر[٢٢٢].

٨ (٦)

يمكن لدارس خطاب هؤلاء النقاد أن يشير – ابتداء – إلى أن تناولهم للشكل فى مســـرح بريخت – بوصفه نموذجاً للتجريب فى المسرح – يختلف إلى حد ما عـــن تناولهم للشكل فى إطار مسألة التأصيل. إذ فى الحالة الأولى كان منتجو هذا الخطـــاب أمـــام شـــكل مسرحى استقر فى المسرح – و المجتمع – الأوربى، وتمَّ التنظير له فى بعض نتاجات النقد الأوربى. بينما فى الحالة الثانية كان على منتجى هـــذا الخطـــاب أن يقدموا صياغات نقدية تؤطر للشكل فى علاقته بما يدخل تحت مســـمى التأصـــيل. وقد نتج عن هذا الاختلاف تنوعات متعددة فى فهم الشكل فى إطارى التجريب والتأصيل ستتبدى فى الفقرات التالية.

(١/٦) ✗

لقد كان مندور أول من حاول تحديد الخصائص التشكيلية للمسرح الملحمى، وذلــك فى فقرة مطولة، دالة، من مقاله "الأوتشرك والمسرح الملحمى" حيث يقول إن [المســرح المــلحمى يقــوم على القصص الدرامى وسرد الأحداث بينما يقوم المسرح التقليدى على تجسيم الأحداث وتسلسلها وبناء بعضها على بعض.

- والمســرح الملحمى يجعل من المتفرج مراقباً ولا يدمجه فى الأحداث كما يفعل المســرح التقليدى، أنه يهدف إلى إيقاظ طاقته دون أن يستنفذ تلك الطاقة ودون أن يلهب تشوقه إلى الخاتمة التى يتركز فيها التأثر.
- والمسرح الملحمى يتطلب من المتفرج أحكاماً لا انفعالاً عاطفياً، وهو لذلك يقدم لــه عناصر للمعرفة لا تجربة بشرية محددة كما يفعل المسرح التقليدى، ولذلك يخرج المتفرج من التجربة الملحمية مزوداً بالحجج لا بمجرد الإيحاء العاطفى، والحجــج الــتى يقدمها تدور كلها حول الإنسان المتطور المتحكم فى مصيره الدائــم التغير، لا الإنسان المتجمد داخل أبعاد معينة على نحو ما يفعل المسرح التقليدى.
- المســرح الملحمى يركز الاهتمام فى الأحداث التى يعرضها لا فى الخاتمة كما يفعــل المسرح التقليدى، ولذلك لا يهتم المسرح الملحمى بأن تسير الأحداث فى خــط منــتظم، بــل هى تسير فيه غالباً فى خط متعرج، لأن كل ثنية من هذا الــتعرج قــد تقدم حجة أو عنصراً من عناصر المعرفة التىتصلح أساساً للحكم الــذى يســعى المؤلف إلى أن يستخلصه من المشاهدين، فيجعلهم مثلاً يدينون الــنازية ومآسيها السوداء، بل ويستفزهم للقضاء على هذه المآسي، لأن الإنسان الــذى يــريد المسرح الملحمى أن يصوره، هو الإنسان كما يجب أن يكون لا الإنسان كما يمكن أن يكون على نحو ما نشاهد فى المسرح التقليدى][٢٢٣].

وتبــتدى فى هــذا النص – على طوله – دلالات مهمة يمكن استخلاصها؛ فمــندور قــد نقل تلك الخصائص الشكلية عن "إريك بنتلى" – كما أشار فى بداية مقاله – وبنتلى بدوره لخص هذه الخصائص أو جمعها اعتماداً على جدول بريشت

الذى أشرنا إليه من قبل واعتماداً على كثير من كتابات بريشت الأخرى(٢٢٤). وقد اكـتفى مندور برصّ تلك الخصائص رصّاً متوالياً دون أن يتبين العلاقات القائمة بيـنها، أو يحاول أن يكشف عن المنطق الذى تقوم عليه تلك العلاقات . ولذا اكتفى مـندور بـتقديم تلك الخصائص تقديماً وصفياً يكاد يكون خالصاً، لخلوه من تفسير سـوى عـبارة واحدة وردت فى نهاية هذه الفقرة ربط فيها مندور تلك الخصائص بالـتوجه العـام فى المادية الجدلية الذى يرى أن [الواقع الاجتماعى هو الذى يحدد الفكـر](٢٢٥). ويخـلو تحديـد مـندور من الإشارة إلى التغريب بوصفه الخاصية الأساسية الفاعلة فى تشكيل الشكل فى المسرح الملحمى، ولم يشر مندور إليه، وإن ذكـر – فى الفقرات الأخيرة من مقاله هذا – ما يفيد أن الأداء يجب أن يعتمد على التغريب(٢٢٦). ولا شك أن مثل هذا الفهم هو الذى هيأ لمندور – بعد ذلك بسنوات – وحيـن كـان يصوغ تصوراته النقدية حول المسرح – أن يقصر التغريب على الأداء وحده كما لاحظنا من قبل.

و بـذا كـان تفهـم مندور لطبيعة الشكل فى المسرح الملحمى متجاوباً مع مجمـل خطابـه النقدى، فى ابتعاده عن تقديم منظور كلى، شامل، يسعى إلى فهم الشكل – فى مسرح بريشت على سبيل المثال – فهماً جدلياً؛ إذ ظلّ خطاب مندور يـدرك شكل المسرح الملحمى إدراكاً جزئياً يتأسس على أن وظيفته هى استصدار حكـم مـن الجمهـور على قضية من القضايا، وأنه لذلك يقدم [مشاهد ومواقف وأحـداث يسـتطيع الجمهـور أن يبنى عليها حكمه، وكأن تلك المشاهد والمواقف والأحـداث مجـرد حيـثيات لهذا الحكم](٢٢٧). وبقدر ما يتكرر هذا الإدراك لدى مندور(٢٢٨) فإنه – من ناحية – يكاد ينفى عن الشكل فى مسرح بريشت جماليته، نفيـاً يـتجاوب – من ناحية أخرى – مع ما تبدى لدى مندور وغيره من نقاد هذا الاتجاه – من فهم مهمة المسرح الملحمى فهماً تعليمياً.

ولـم يكن من الغريب – والحالة هذه – ألا يترك فهم مندور لشكل المسرح المـلحمى ومهمـته أى صدى عميق على مفاهيمه النظرية – حول ماهية المسرح ومهمـته التى صاغها من قبل فى "الأدب وفنونه"، ثم ركز صياغتها فى "الأصول الدرامية وتطورها ". ولكن ثمة جانباً " إيجابياً " آخر – فيما قدمه مندور فى الفقرة

المشار إليها يتمثل فى تلك الجمل التى تكشف عن حيوية دور المتفرج فى المسرح الملحمى، وهو جانب ذكره مندور دون أن يلتفت الى أهميته فى اكتشاف المغايرة التى ينطوى عليها الشكل فى المسرح الملحمى، بينما برز الالتفات الى هذا الجانب عند نقاد تالين لمندور.

(١/١/٦).

ويتبدى من خطاب نقاد الجيل الثالث أن ثمة تطوراً ما فى إدراك الشكل فى مسرح بريشت الملحمى، يتجلى تجليين مختلفين؛ أولهما-إدراك دور التغريب فى صياغة الشكل، وهذا ما يتبدى بوضوح – لدى سعد أردش؛ حيث يرصد عدداً من الوسائل التشكيلية "البارزة " فى ذلك الشكل مثل: إحلال الحدث فى بيئة جغرافية غريبة، أو تجسيد الحادثة بكثير من المبالغة، وبطريقة حرفية لا رمز فيها، وقطع تسلسل الأحداث عن طريق تغيير المكان، واستخدام المشاهد القصيرة، وإدخال الأغانى وتوجيه الحدث مباشرة إلى الجمهور[٢٢٩]. ويسمى أردش هذه الوسائل – أحياناً – الطرق الملحمية، ويشير إلى أن وظيفتها – فى إطار ذلك الشكل – تحقيق التغريب . وبذلك تقدم أردش نحو إدراك التغريب بوصفه الأساس الذى تتشكل عناصر الشكل من خلال جدلها معه. ولكن أردش –مع هذا– توقف عند العناصر الجزئية فى الشكل، ولم يسع إلى تقديم صياغة شاملة له.

ورغم أن غالى شكرى لم يلتفت إلى محورية دور التغريب فى تشكيل شكل المسرح الملحمى فإنه قد التفت إلى عدد من عناصر الشكل التى "تميز" المسرح الملحمى ، وربط بين هذه العناصر والوظيفة أو الدلالة التى تحملها؛ من ذلك ما رصده – نقلاً عن بعض مخرجى ألمانيا الشرقية – من المتخصصين فى إخراج مسرحيات بريشت – من أن الصراع الرئيسى فى المسرح الملحمى هو [حقاً صراع خارجى بين مجموعة من الشخصيات وبعض القوى الخارجية ولكنه لا ينتهى كملاحم العصور الوسطى بانتصار البطل الخيِّر على غريمه الشرير. ذلك أن "غياب البطل الفرد" من مسرح بريخت يرفع المشكلة الإنسانية إلى مستوى أكثر تعقيداً، وبالتالى فهو يجسد المسألة الفنية فى بناء أكثر تركيباً][٢٣٠]. ويبدو إدراك

الصراع فى المسرح الملحمى – كما يقدمه غالى شكرى – خطوة "أكثر تقدماً " من ذلــك الإدراك الــذى قدمـــه مندور من قبل حيث اكتفى بوصف ذلك الصراع بأنه [صـــراع قضائى يدور حول نزاع أو خلاف على قضية من القضايا العامة][٢٣١]، ممـــا قاد مندور إلى تفسير استخدام بريشت اللافتات والمشاهد السينمائية والفانوس السحرى، كما قاده إلى تفسير التغريب من حيث هو طريقة فى الأداء التمثيلى[٢٣٢].

XX (٢/١/٦)

ويتـــبدى التجـــلى الثانى الدال على تطور إدراك منتجى هذا الخطاب – فى جيـــلهم الـــثالث – للشـــكل فى المسرح الملحمى ؛ فيما قدمه "صبحى شفيق" حيث يكشـــف عن إدراك "متقدم" لكيفية بناء بعض عناصر الشكل من منظور فعالية دور التغريب من ناحية، ووضع المتفرج وضعاً مركزياً من ناحية ثانية. مما يشير إلى أن إدراكـــه لذلـــك الشكل – أو لبعض عناصره التى تناولها – أقرب ما يكون إلى الفهـــم الجـــدلى الذى يربط – بفاعلية – بين الشكل والمضمون. ويكاد يتركز ذلك الإدراك فى تحـــليله كيفيـــة بـــناء الشخصية المسرحية؛ وكما لاحظنا من قبل يُبَيِنّ شـــفيق ضـــرورة تقديـــم الشخصية أو تصويرها فى مواقف متوالية ... مع جعل المتفرج رقيباً – فى الوقت نفسه – ثم تقديم الغناء فى نهاية كل موقف لامتصاص الطاقـــة الانفعالية لدى المتفرج حتى يصبح أقدر على الحكم الموضوعى[٢٣٣]. كما بَيَّـــن شفيق أن السرد هو الوسيلة الأساسية التى يستخدمها كاتب المسرح الملحمى حتى يستطيع عرض الحدث على أنه فعل وقع فى الماضى لا فى الحاضر، وبذلك أصـــبح الـــتغريب – والذى يسميه شفيق تأثير التبعيد أو تأثير الاستغراب – وسيلة لاصـــقة بالشكل الملحمى، ولا تقتصر على اللغة وحدها، وإنما تشمل أيضاً مختلف عناصـــر العرض[٢٣٤]. كما أدرك شفيق أن دور هذه الكيفيات – فى صياغة بعض عناصر الشكل – يتمثل فى إبراز الظرف التاريخى – لما يتم تصويره – مما يُتيح للمسرح إظهار نسبية الظواهر، ومن ثم إمكانية تغييرها[٢٣٥].

ومثل هذا الإدراك يرتد – مباشرة – إلى ما قدمه بريشت فى "الأورجانون القصـــير" حيـــث يشـــدد على ضرورة تصوير الظواهر والعلاقات الاجتماعية فى

نســبيتها الــتاريخية، وعدم إظهار الشروط الاجتماعية بوصفها " قوى سوداء" بل بوصفها نتاجاً بشرياً قابلاً للتغيير(٢٣٦).

ولعل اقتدار شفيق على إدراك فاعلية التغريب فى تشكيل عناصر الشكل فى المســرح المــلحمى يــتجاوب مــع ما كشف عنه فى تحليله لمسرحية "الاستثناء والقــاعدة" عــن دور الشكل – أو بعض عناصر البنائية والجمالية – وعبر علاقته بالتغريب – فى تحقيق مهمة المسرح الملحمى(٢٣٧).

(٢/٦) xx

من الواضح أن الدعوة الى التأصيل قد انعكست على الشكل بوصفه عنصراً مــن العناصر التى تشكل ماهية المسرح – جمالياً – لدى نقاد هذا الاتجاه، ويتبدى هــذا الانعكــاس تجــليين مختــلفين؛ أولهما يتمثل فى الدعوة إلى أن يفيد الكاتب المســرحى مــن التراث الشعبى "إطاراً " أو "وعاء " يصَبُ فيه "مضموناً " جديداً؛ فعــند أميــر اسكندر يتواتر هذان المصطلحان ليشيرا – أحياناً – إلى أن الحكيم قد استخدم التراث الشعبى أو العربى القديم [كإطار توضع فيه مفهومات عصرية، أو كوعــاء ينصــبُ فيه محتوى جديد](٢٣٨). ومن الواضح أن هذا التجلى الذى يجعل التراث الشعبى مجرد "إطار" للشكل المسرحى، قد تجاوب ما تبدى لدى منتجى هذا الخطــاب مــن الدعوة إلى أن يكون ذلك التراث أيضاً مادة لمضامين المسرحيات المصــرية. وإن كان مصطلح الإطار هذا لا يدل – لعموميته – على دلالة محددة فيمــا يتعــلق بالشــكل؛ بعــبارة أخرى لا يكاد يحمل هذا المصطلح – فى سياق استخدامه لدى منتجى هذا الخطاب – دلالة واضحة أو دقيقة على الشكل، بل يحمل دلالــة تشير إلى "مصدر الشكل"، وهى دلالة تتجاوب – إلى حد كبير– مع الدلالة الــتى يحمــلها مصطلح "المادة" حين يستخدمه منتجو هذا الخطاب لوصف علاقة المسرح العربى بالتراث الشعبى العربى أو حتى بالتراث العربى القديم الفصيح .

وأمــا ثانيهمــا فهو تجل أكثر شيوعاً يتمثل فى الدعوة إلى أن يستمد الكاتب بعــض عناصــر التشكيل من التراث الشعبى أو من الأشكال التمثيلية الشعبية، أو الدعــوة إلى [تطعيــم القــالب الذى عليه المسرحية العربية بعناصر مستحدثة من

الـــروح الشـــعبى الذى يتجلى فى حلقات السمر وجلسات الترفيه، وذلك بعد تطوير هـــذه العناصـــر وإخضـــاعها لروح العصر القائم[٢٣٩]. ولما كانت هذه الدعوة قد بـــرزت فى مرحـــلة الستينيات – بصفة خاصة – فليس من الغريب أن تتجلى لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه فى أجياله المختلفة[٢٤٠]، وأن تتجاوب مع ما كان يقوم به هـــؤلاء الـــنقاد فى تطـــبيقاتهم النقدية – على النصوص التى اعتمدت على التراث الشـــعبى أو أفادت من الأشكال التمثيلية الشعبية – من رصد الأصول الشعبية التى اعتمدت عليها هذه النصوص، وإن كان هذا الرصد لم يصل منتجوه – دائماً – إلى اكتشـــاف فاعـــليه هـــذه الأصـــول فى عناصـــر الشكل أو التشكيل الجمالى لهذه النصوص[٢٤١].

ويـــتجاوب هذان التجليان تجاوبات مختلفة مع ظواهر مختلفة سادت خطاب هؤلاء النقاد فى تناولهم ماهية المسرح .

(٧)

لقـــد بـــرز فى تحليل هذا الخطاب عدد من الظواهر الأساسية التى تسم هذا الخطـــاب فى تحديده لماهية المسرح، ومن أهمها: الفصل بين الشكل والمضمون، وعـــدم القدرة على إنتاج تصورات نقدية تثبت العلاقة الجدلية بينهما، وعدم اقتدار منـــتجى هـــذا الخطـــاب على بلورة مفاهيم شاملة، كلية حول الشكل والمضمون، وانصـــباب جهدهـــم عـــلى العناصر الجزئية المختلفة، وبروز التبادل الدلالى بين المصـــطلحات الدالـــة عـــلى عنصر واحد أو عناصر متشابهة، ثم غياب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التى استخدمها منتجو هذا الخطاب؛ مثل الشكل، المضـــمون، الصـــراع، الـــتغريب وغيرها. وتندرج تحت هذه الظواهر العامة – ظواهر أخرى جزئية مختلفة تبدت فى مواضع متفرقة من هذا الفصل.

وإذا كـــانت هـــذه الظواهر العامة قد تبدت فى التأسيس، فقد تبدت كذلك فى "الـــتجريب" و"التأصيل"، وإن كان كل مجال منهما قد اختص ببعض الجوانب التى لا تتناقض فى دلالتها مع تلك الظواهر العامة.

وبينما نتناول ظاهرة غياب التأسيس الفلسفى لعدد من المفاهيم الأساسية التى اســتخدمها منــتجو هذا الخطاب، فى موضع آخر – فإننا نتوقف هنا عند الظاهرة الأساســية التى وسمت خطاب هؤلاء النقاد حول الماهية، وهى ظاهرة الفصل بين الشــكل والمضــمون التى ترتبت عليها مختلف الظواهر الأخرى فيما عدا ظاهرة غياب التأسيس الفلسفى للمفاهيم .

وإذا كـــانت ظاهـــرة الفصل بين الشكل والمضمون قد تولدت عنها ظواهر ســلبية مختــلفة، فإن هذه الظواهر المتولدة عنها قد كانت عاملاً من العوامل التى نقضت خطاب هؤلاء النقاد من داخله، وحالت هذه الظواهر – على مستوى علاقة هــذا الخطــاب بالمتــلقى / المجــتمع – بيــن أن يؤدى ذلك الخطاب – وظائفه الاجتماعية الفعالة – إذ كما يرى أدورنو [أن المهمة الأولى من مهام سوسيولوجيا الفــن هى إحداث النقد الاجتماعى. ومن غير الممكن – فيما يبدو لى – تحقيق هذه المهمة عندما يتم الفصل بين محتوى العمل الفنى ونوعيته](٢٤٢) أو شكله .

ويمكن القول إن ذلك الفصل بين الشكل والمضمون فى خطاب هؤلاء النقاد، إنمــا هــو نتاج لظاهرة عميقة سارية فى البنية العميقة لهذا الخطاب، وهى ظاهرة الفصــل بيــن الجمــالى والاجتماعى، والتأكيد الضمنى الذى يتولد عنها يتمثل فى الاهتمام بالمهمة والحرص على إثبات اجتماعيتها، بينما لا تبدو الماهية اجتماعية إلا فى علاقــتها بأصــلها (المجتمع وبدائله الدلالية)، ولا تكاد هذه الماهية تتكشف اجتماعيــتها الدالة عند درس أو تناول هؤلاء النقاد للعناصر الجمالية المختلفة التى تتشــكل منها ماهية المسرح. ويبدو أن مقارنة موجزة بين نتاج هؤلاء النقاد – من حيــث هــو نمــوذج للفهم الاجتماعى لماهية المسرح – وبين نتاجات بعض النقاد الأوربييــن المعاصــرين لهــم أو الــتالين لهم ممن عملوا فى مجال سوسيولوجيا المســرح – تكشــف عن أن الفارق الجذرى بين هذين الخطابين يتمثل فى اقتدار منــتجى الخطاب الثانى على تأسيس اجتماعية المسرح عبر إبراز كيفية تجلى هذه الاجــتماعية فى أبعــاده المختلفة: المادة – المضمون / الشكل / التلقى / المهمة، ويتركز التناول فى هذا علىالسياق العناصر الثلاثة الأولى. إذ يتضح لدى لوكاتش، وويــليامز ، وفيباخ، أن تأسيس اجتماعية المسرح / الدراما(٢٤٣) إنما ينهض أساساً

عـلى عمليتين نقديتين متجادلتين، متزامنتين: تأسيس اجتماعية كل عنصر من هذه العناصــر، والتحديد العميق، الدقيق، للعلاقات الجدلية بين هذه العناصر الاجتماعية الجماليــة، مما يفضى إلى إنتاج خطاب يحدد الماهية الاجتماعية الجمالية للمسرح دون انفصــال بين جانبيها. وإذا كان هؤلاء النقاد الثلاثة يختلفون فى فهم كل منهم لـلماهية الاجتماعية الجمالية للمسرح، فإنهم يكادون يبدءون دائماً بتقرير اجتماعية المادة التى تفضى – بدورها إلى اجتماعية المضمون، هذا ما تجسده مقولة لوكاتش المحوريــة، المــتكررة فى تناوله للدراما من أن [مادة الدراما هى حادث يقع بين الناس](٢٤٤). بينما ينطلق "ويليامز" من أن [الكاتب الدرامى– مثل الشاعر والروائى – يعمــل فى اللغة لكى يخلق تنظيماً خاصاً لتجربة، ولكن طبيعة هذا التنظيم – فى حالــته – تــتم بلغة الأداء ..](٢٤٥) فيظهر – ابتداء – القران بين اجتماعية المادة، واجـتماعية المضــمون، واجتماعية التلقى، وهو قران يعرضه لوكاتش فى نص طويــل – إلى حدٍّ ما – لكنه دال، حين يقول [تعد ظروف التأثير الدرامى – على وجــه الخصــوص – اجتماعية. فالجمهور يعد دائماً – أكثر اجتماعية من الإنسان المفــرد، المــنعزل، وتصــبح إمكانيات التأثير أقوى فى إطار الظروف التاريخية للمرحــلة، بينما أفكار الإنسان المفرد، أو الإنسان فى جماعة ما، تستطيع بالكاد أن تُمَــدَّد، ولكن ليس أكثر من زمن وجوده ووجود جماعته (......) فالاجتماعي– إذاً هــو مــادة الدرامــا: إنه كما رأينا – ينحصر فى الحدث الاجتماعى الذى يقع بين الــناس، وطبيعة ذلك الحدث الاجتماعى يمكن – لذلك – تصعيدها، لأن الجماعة المقصودة ينبغى أن تستشعر أن ذلك الحدث – طبقا لمتطلبات الشكل – كأنه نمطى فيهــا، وأنــه قدرها مُرَمَّزًا، وحياتها مشارا إليها. والاجتماعى – أخيرا – وللسبب نفســه هــو العنصر النهائى المنظم للأسلبة، و هو رؤية العالم. إن الدراما – كما نعــرف – يمكن أن تبنى فقط على رؤية العالم هذه، لأن كل ما يحدث وما يتحرك فى الدرامــا دائما يتم من خلال رؤية العالم، ويتحقق – بواسطتها – أخيرا – تأثيره الدارامى](٢٤٦).

ومــثل هذا التأكيد على اجتماعية المادة والمضمون، والتلقى يتحقق بصورة أوجــز لدى " فيباخ " الذى يبدو أكثر مباشرة فى حَدّه المسرح بأنه [عملية اتصالية

مترابطة][247]، وأن [هذا يتطلب طبيعة جماهيرية واجتماعية فى تجسيد العمل الفنى واســتقباله][248]، وأنــه [قــد نتج عن تلك الجماهيرية وذلك الثراء بالدلالة أن أداء الأدوار أو الفــن المسرحى قد كانت له فى المجتمعات المختلفة وظائف جوهرية، وغالباً ما كانت معرفية أساساً، وموضِّحة – بفعالية – لرؤية العالم][249].

ولقد قادت هذه التأسيسات ناقداً مثل لوكاتش إلى دراسة اجتماعية الشكل فى الدرامــا دراســة تنطــلق مــن الجدل بين عناصر المادة ، والمضمون، والشكل، والمهمــة مــن ناحيــة، وتأكيد الاجتماعى والجمالى فى كل منها من ناحية ثانية، والــتأكيد على اجتماعية الشكل من ناحية ثالثة[250]. ولقد قادت هذه المنطلقات إلى تحــليل الشــكل فى الدرامــا تحــليلاً اجــتماعياً جمالياً كشف عن جدل الجمالى والاجــتماعى فى الشــكل[251] وفى عناصــره الجزئية المختلفة؛ فالصراع – على ســبيل التمثيل – أصبح لدى لوكاتش، الإظهار الأصفى للإرادة، وتركيزه فى فترة محــددة مــن حياة الإنسان – والتي تشكل مادة الدراما – يرتبط بطبيعتها وبطبيعة التــلقى، والحدود العليا والسفلى لمجالات الصراع تحددها الحدود الطبيعية للقدرات والمجــالات الإنســانية، كمــا أن الصــراع يجــب أن يكون حضورياً/ مرتبطاً بالحاضــر. ورغم تشابه الصراع الدرامى وصراعات الحياة اليومية فإنه يجب – فى الوقــت نفسه – أن يجاوزها مما يعمق محتوى الدراما من ناحية، ويتجاوب مع مــا يجــب أن تتصــف به الدراما من قدرة على التعميم والتكثيف[252]. بينما أدى انطــلاق ويليامز من تأكيد اجتماعية المادة واجتماعية التوصيل والتلقى إلى تقريره [أن الدرامــا واحــدة من أكثر الاشكال الفنية اجتماعية][253]. وقد رتب على ذلك مقولــة أخرى مؤداها أن هذا هو [السبب فى أن التاريخ الاجتماعى للدراما يعد – إلى حد ما – أيسر مدخلاً من التاريخ الاجتماعى لبعض الفنون الأخرى][254]. وقدم – لذلك – تاريخاً لفترة طويلة من عمر الدراما الإنجليزية، ربط فيه بين التغيرات الاجــتماعية والتغير فى أشكال الدراما ومضامنيها وجمهورها[255]. وهذا ما قاده الى تأسيس مضطلح " التاريخ الاجتماعى للأشكال الدرامية "[256].

ومن الممكن – بعد قرن هذا النماذج النقدية بما قدمه نقاد الاتجاه الاجتماعى المصريين حول ماهية المسرح القول بعدم اقتدار منتجى ذلك الخطاب على تأسيس

ماهيـــة المسرح تأسيساً اجتماعياً فعالاً. وسيتم تفسير دلاله هذه النتيجة فى موضع آخر.

٨ وإذا كانت ظاهرة التأصيل لدى منتجى هذا الخطاب قد برزت فيها السلبيات العامة، المختلفة، التى برزت فى موقف نقاد هذا الاتجاه من "التأسيس" فإن ظاهرة الفصل بين الشكل والمضمون قد تجاوبت مع الظاهرة الأساسية القارة فى بينة هذا الخطـــاب حول التأصيل، وهى تصور مؤداه أن التأصيل يتحقق عن طريق الجمع/ المجـــاورة بيـــن المسرح – بأشكاله المحددة، المكتملة لدى الأوربيين والتى توقف هـــؤلاء النقاد عند عناصرها العامة – وبين عناصر من التراث الشعبى العربى أو مـــن الأشـــكال الشعبية التمثيلية. ولعل سريان هذا التصور فى البنية العميقة لذلك الخطـــاب هـــو الذى يفسر، لماذا كان منتجو هذا الخطاب مشغولين – فى درسهم للنصـــوص المســـرحية الـــتى أفادت من التراث الشعبى أو من الأشكال التمثيلية الشـــعبية – فضـــلاً عن البحث عن "الفكرة" – بالبحث عن كيفية تحقق تصوراتهم العامـــة عـــن المســـرح مـــن حيث أدوات تشكيله الأساسية (الصراع / الحدث / الشخصـــية). وكـــان منـــتجو هـــذا الخطاب يطالبون الكاتب المسرحى المصرى بالحـــرص على كيفيات تشكيل هذه الأدوات / العناصر – وما ترتبط به من أشكال دون أن يُعْـــنَوا بطـــرح السؤال عن التغيير الذى ينبغى أن تخضع له هذه العناصر فى بنيـــتها، أو فى تشـــكيلها، حين يعتمد الكاتب المسرحى المصرى على التراث الشعبى أو على الأشكال المسرحية الشعبية[٢٥٧]. وبعبارة أخرى: لم يتساءل منتجو هـــذا الخطـــاب عما إذا كانت الإفادة من التراث الشعبى والأشكال التمثيلية الشعبية مؤديـــة إلى إحداث تغيير فى كيفيات التشكيل الجمالى للأشكال المسرحية وتقنياتها المختـــلفة، بـــل كـــانوا يفترضون أن استلهام التراث الشعبى أو الأشكال التمثيلية الشـــــعبية يجـــب أن يقترن بـــ [احترام المسرح كشكل فنى، و (......) محاولة الاستفادة من إمكانياته المعروفة][٢٥٨].

ولعـــل هـــذه النتيجة الأخيرة ترتد – جزئياً – إلى ذلك الانقطاع بين خطاب هؤلاء النقاد، والخطاب السارى – فى بعض جوانبه الدالة – لدى أصحاب دراسات الأدب الشـــعبى فى هذه المرحلة: فإذا كان قد تبدى فى فقرات سابقة سريان بعض

المقــولات المشــتركة فى هذيــن الخطابين، مثل إعطاء اعتبار للتراث الشعبى ، وتواتــر مقولـــة أن الأدب / المسرح تعبير عن روح الشعب والدعوة إلى استمداد خامـــات الأعمال الفنية من التراث الشعبى(٢٥٩)، فإن هذا التجاوب بين الخطابين قد كـــان يقابله – على مستوى آخر – تنافر تبدى فى خطاب نقاد الاتجاه الاجتماعى. والغــريب أن هــذا التنافر كان يحدث مع المقولات التى كان منتجو هذا الخطاب يحــتاجونها بالفعل من أجل تأصيل ظاهرة "التأصيل" نقدياً . فرغم بعض السلبيات الــتى ســادت دراســـات الأدب الشعبى فى هذه المرحلة(٢٦٠) – فإن أصحابها قد طرحوا فى خطابهم بعض المقولات أو الاجتهادات التى كان يمكن أن ترفد خطاب نقــاد الاتجاه الاجتماعى رفداً يؤسس لظاهرة التأصيل نقدياً. وتتمثل هذه المقولات والاجــتهادات فى: الكشــف عــن بعض العناصر الدرامية فى النصوص الشعبية ولاســيما السير، ودراسة كيفية بناء الشخصية فى بعض السير الشعبية، والتركيز على العناصر الأدائية فى السيرة الشعبية ، والإشارة النادرة التى قدمها عبد الحميد يونـــس عن صعوبة استلهام سيرة "الظاهر بيبرس" فى أعمال حديثة إلا بعد التغلب على عقبة اعتماد أحداثها على القدرية(٢٦١).

لقــد كانت هذه "الإنجازات" يمكن أن تلفت منتجى هذا الخطاب مما يتيح لهم أن يجعلوا دعوتهم للتأصيل تستند إلى أسس ملموسة متحققة فى الإبداعات الشعبية، سواء كانت إمكانات درامية، أو تراث أداء(٢٦٢).

ومـــن الغـــريب أنه فى فترة معاصرة لنقاد هذا الاتجاه – بداية من منتصف الخمسينيات وما بعدها – أخذ النقد الغربى يتعرف على مفهوم جديد للمسرح أنتجه دارسو سوسيولوجيا المسرح؛ مفهوم يسعى فى تجلياته المختلفة إلى تأسيس تصور بديـــل للمســـرح يـــنقض المفهـــوم التقليدى الذى يتمحور حول النص وخصائصه البنائية، و يقدم بدلاً منه مفهوماً للمسرح بوصفه تمثيلاً لحياة جماعة محددة، يتحقق فى الاحتفالات المختلفة التى تقوم بها تلك الجماعة(٢٦٣)، أو مفهوماً آخر – قُدِّم فى بدايـــة الســـبعينيات – تنطلق صائغته "اليزابيث برونز" من تأكيد العلاقة المزدوجة بيـــن المسرح والحياة الاجتماعية عن طريق شرح تنوعات التقاليد المسرحية، مما دعاهـــا إلى دراســـة العملية التى ينتج بها المسرح / التمسرح من الطقوس بوصفه

لغـــة للتقـــليد الـــدرامى ونتاجاً لاستخدامات المؤدين والمشاهدين[٢٦٤]. ولم تتجاهل "برونـــز" جماليـــة هذه التقاليد إذ رأت أن [هذه التقاليد تتكئ على عدد من الأشكال الـــبلاغية الـــتى تخـــلق العـــالم المسرحى، والحيل البلاغية التى تسهم فى الإيهام بالأصالة][٢٦٥].

ولكـــن كـــان "مـــن المســـتحيل" بحكم شروط التاريخ أن يأخذ نقاد الاتجاه الاجـــتماعى المصـــرى بهذه المفاهيم أو ينتجوا بديلاً يشابهها، وهذا ما نتناوله فى موضع آخر.

✦ هوامش فصل الماهية :

(١) انظر تحليل مصطلح الحياة عند لويس عوض فى فصل المهمة من هذه الدراسة .

(١) مندور : الأدب ومذاهبه ، طبع نهضة مصر ، بدون تاريخ ، ص ٢١.

(٢) حـــول مصطلح العصر والمصطلحات المختلفة المرتبطة به ، والمذكورة فى المتن ، والـــتى لـــم تذكـــر أيضـــا مثل عصر إعادة الملكية ، انظر : مجدى وهبه : معجم مصـــطلحات الأدب ، طبع مكتبة لبنان بيروت ، ١٩٧٤. مصطلح رقم ١٣٠٤، ص – ص ٣٩٤ – ٣٩٥، ثم الصفحات التالية : ١٣٥ ، ١٩٤ ، ٤٧٢ – ٤٧٣ ، ٤٧٤ – ٤٧٥، على التوالى.

(٣) معجـــم العلوم الاجتماعية، تصدير ومراجعة إبراهيم مدكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٧٥ص ١٠٣. وانظر الشرح الكامل لمصطلح البيئة ص – ص ١٠٣ – ١٠٤.

(٤) انظـــر : محمد عاطف غيث (وآخرون) : قاموس علم الاجتماع ، الهيئة المصرية العامـــة للكـــتاب ، ١٩٧٩، ص ٤٥١ حيـــث يـــرى أن لمصـــطلح المجتمع ثلاث استخدامات منها [أنه النظم والثقافة التى تتحقق عند جماعة من الناس].

(٥) حـــول المفـــاهيم المختـــلفة لمصطلح الحضارة ، انظر : إبراهيم مدكور ، المرجع السابق ص – ص ٢٣٢ – ٢٣٤، وعاطف غيث : المرجع السابق ، ص – ص ٥٨ – ٥٩.

(٦) انظـــر تكـــرار اســـتخدام هذا المصطلح بذلك المعنى لدى مندور فى كتابه الأدب ومذاهـــبه ص ٩٣ ، ٩٩ – ١٠٠. وانظر أيضا : زكى طليمات : المسرح استثارة الواقع، مجلة الرسالة ، عدد ٢١ يناير ١٩٥١ ، ص – ٨٧ – ٨٩.

(٧) يتبدى هذا الاستخدام لدى عبد المنعم تليمة فى كتابيه : مقدمة فى نظرية الأدب ط٢ دار الثقافة القاهرة ١٩٧٦ .

– مداخل إلى علم الجمال الأدبى ، ط١ ، دار الثقافة ، القاهرة ١٩٧٨ .

(٨) انظـــر : عبد المنعم تليمة : مدخل كتابه : النقد العربى الحديث ، ط ٢ ، دار الثقافة القاهرة، ١٩٨٤،ص – ص ٤٩٣ – ٤٩٤.

(٩) انظـــر مقـــالات مندور المختلفة فى نقد بعض الروايات والمسرحيات فى كتابه "فى الميزان الجديد "حيث يتكئ على مفهوم الحياة ،ويدعو إلى ضرورة تحقيق المشابهة بين الشخصيات الروائية والمسرحية والحياة .

(١٠) انظر مقال مندور: الأدب والحياة ،ص ٢٨٥من كتابه "معارك أدبية"، المقال ص – ص ٢٨٣ – ٢٨٦. وهـــو مـــن المقالات التى كتبت فى معركة ١٩٥٤حول وظيفة الأدب.

(١١) هـــذا ما يتكرر فى كتابات مندور المختلفة، ومنها – على سبيل المثال – المواضع التالية :

– الأدب وفنونه ، ص – ص ٩١ – ٩٧.

– الكلاســـيكية والأصول الفنية للدراما دار نهضة مصر ،بدون تاريخ ،ص – ص ٩٦ – ١٠٣.

(١٢) محمد مندور :الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ،ص ٨٩ .

(١٣) انظـــر تحليل مفهومى المجتمع والحياة عند لويس عوض فى فصل المهمة من هذه الدراســـة .وانظـــر أيضا مقال عبد المنعم تليمة :تصور التاريخ الأدبى فى كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقد، مايو ١٩٩٠، ص – ص ١٢ – ١٤، حيث يقرر أن كـــتابات لويـــس عـــوض تستند إلى "العصر" و"البيئة" و"المجتمع" و"الشخصية"وكذا "الفكر"وإن كانت تُغَلِّب – فيما يرى تليمة – هذه المقولة الأخيرة.

(١٤) محمود أمين العالم :الثقافة والثورة ،مقالات فى النقد، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠، ص٢٥. والاقتباس هنا من مقاله "الأدب والفنون الجميلة"، وقد نشر، أولا، فى مجلة الآداب، عدد أكتوبر ١٩٥٦.

(١٥) جابر عصفور: المرايا المتجاورة ،دراسة فى نقد طه حسين ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص – ص ٤١ – ٤٢. وانظر أيضا ص – ص ٤٠ – ٤٦، حيث يحـــلل عصـــفور تواتـــر تشـــبيه المرآة لدى المدارس الأدبية الكبرى: الكلاسيكية، الرومانسية، والواقعية.

(١٦) انظر تحليل هذه الصيغ فى فصل المهمة فى هذه الدراسة.

(١٧) مندور :الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص ٤٩.

(١٨) Jones,Thora Burley and Nicol,Dernard De Bear: Neo Classical Criticism 1560 1770, Campridge University press ,1976.P51.

(١٩) انظـــر : عـــرض كـــل من "جونس "" ونيكول" لاجتهادات الكلاسيكيين حول تلك الجوانب المختلفة ، فى: Jones and Nicol : Ibid , P-P 51- 60.

(٢٠) انظر تحليل هذا المبدأ فى فصل المهمة .ومن المهم متابعة تجلياته المختلفة فى هذا الفصل .

(٢١) انظـــر مندور :الأصول الدرامية وتطورها ،حيث يتكرر الحديث عن التغريب فى مواضــــع متفرقة منها .وانظر أيضا مقاله "الأوتشرك والمسرح الملحمى"فى كتابه "فى المسرح العالمى ص – ص ١٧

(٢٢) مندور: الأصول الدرامية، ص – ص ٢١ – ٢٢ .

(٢٣) مندور :الأصول الدرامية ص – ص ٢٣ – ٢٤ .

(٢٤) انظر المرجع السابق ص – ص ١٠ – ١١، حيث ترد عدة نصوص تحمل المعانى ذاتها المطروحة فى الفقرتين اللتين اقتبسناهما فى الاقتباسين السابقين .وانظر أيضا كتابه "فى المسرح العالمى، مقال "الأوتشرك والمسرح الملحمى "ص١٧ خاصة.

(٢٥) انظر تحليل فهم مندور لمهمة المسرح الملحمى فى فصل المهمة من هذه الدراسة.

(٢٦) انظر – على سبيل المثال – تأصيل كل من "هلتهوزن " و"جون ويلليت" لمصطلح التغريب :

- Holthusen,Hans Egon: Brechts dramatic Theory ,Ibid p- p 108 109.
- Willett ,john: The Theatre of Bertotl Brecht , Ibid p- P 78- 81.

(٢٧) انظر تحليل فهم العالم لمهمة المسرح الملحمى فى فصل المهمة فى هذه الدراسة.

(٢٨) سعد أردش : الملحمية والتربية الاجتماعية فى مسرح بريخت ص ١٠٣.

(٢٩) انظر سعد أردش :تجربتى مع مسرح ب.بريخت .

(٣٠) انظر المرجع السابق ص٦٠.

(٣١) سعد أردش :تجربتى مع مسرح ب .بريخت : ص ٦٠.

(٣٢) انظر : BRECHT : THEATERARBEIT :A. B. D. S 40,42,43.

(٣٣) من المفيد ملاحظة أن شفيق يتناول هذه المسألة تحت عنوان دال هو "تحطيم التماثل بين المتفرج والشخصية ".

(٣٤) صبحى شفيق: بريخت والمسرح الواقعى الملحمى ص١١١.

(٣٥) نفس المرجع والصفحة .

(٣٦) محمد مندور :فى المسرح العالمى ،ص ١٦.

(٣٧) صبحى شفيق :بريخت والمسرح الواقعى الملحمى :ص١١٢.

(٣٨) انظر :

ETER SZONDI: DIE moderne DRAMEN THEORIE, SURKAMP, Frankurt S - S 116 - 117.

(٣٩) انظر: صبحى شفيق، بريخت والمسرح الواقعى الملحمى، ص١١٢.

(٤٠) انظر المرجع السابق ،نفس الصفحة.

(٤١) انظـر التأصـيل الـذى قدمـه "شوماخر"للأصول الفلسفية والاجتماعية لمصطلح التغريب عند بريشت، فى كتابه :

ERNST SCHUMACHER : DIE dramatischen VERSUCHE BERTOTLE BRECHT, A.B.D, S - S 192 -207.

(٤٢) انظـــــر : BRECHT : THEATERARBEIT, S,41,51.

حيث يتناول بريشت "التغريب" فيربط – فى الموضع الأول بينه وبين الانطلاق من الفهـم الماركسى للمجتمع ،فيقول إن "منهج" المسرح الجديد "يتطلب إدراك حركية المجتمع ،والظروف الاجتماعية بوصفها إشكاليات وتتبعها فى تناقضاتها" ص ٤١. بيـنما يكشـف – فى الموضع الثانى – عن شمولية مبدأ التغريب وجوهريته ،من مـنظور الـوعى بمهمـة المسرح الاجتماعية ،فيقول "إن ما يتم تغريبه – وكيفية تغريـبه – يـتوقف على التفسير الذى ينبغى إعطاؤه للحدث الكلى، حيث يستطيع المسرح أن يعي، بفاعلية، مشكلات عصره "٥١.

(٤٣) مندور :معارك أدبية ص – ص ١٨٨، من مقال الفن والموضوع.

(٤٤) مـندور: معـارك أدبية، ص ٦٣، من مقال "الشكل والمضمون"، وانظر أيضا ما يقولـه فى المقـال نفسه [إن ما نحتاجه اليوم هو البحث عن الموضوعات التى نستطيع أن نشحنها بمضمونات تغذى القيم الجديدة الآخذة فى الانبثاق فى مجتمعنا] ص ٦٣.

(٤٥) العالم وأنيس: فى الثقافة المصرية، ص٤٤.

(٤٦) المرجع السابق، ص – ص٤٤ – ٤٥.

(٤٧) انظر تحليل نتاج العالم النقدى فى فصل المهمة.

(٤٨) استخدم العالم مصطلح "الانعكاس استخداما واضحا فى مقاله "الأدب والفنون الجميلة"، ويتبدى من مقارنة هذا الاستخدام "الجديد" بمقالات "فى الثقافة المصرية" أن هناك نضجا واضحا فى فهم العالم له، انظر كتابه: الثقافة والثورة، ص–ص١٧ – ٢٩.

(٤٩) مندور: معارك أدبية، ص ٦٢، من مقال الشكل والمضمون.

(٥٠) انظر :مندور الأدب ومذاهبه ص ٩ ، وانظر أيضا كتابه الأدب وفنونه ص ٧٣. وتواتر هذا التعريف فى كتابات مندور يغنى عن إحالات أخرى إلى مواضع بعينها منها.

(٥١) العالم وأنيس : فى الثقافة المصرية ص ٤٤.

(٥٢) المرجع السابق ص٤١.

(٥٣) نفس المرجع والصفحة .

(**) عرض العالم كتاب "إرنست فيشر""ضرورة الفن "فى عدة مقالات فى مجلة المصور عام ١٩٦٥،وذلك قبل أن يُتَرجم هذا الكتاب إلى العربية فيما بعد .وقد أعاد العالم نشر هذه المقالات فى كتابه "الثقافة والثورة ".

(٥٤) العالم: الثقافة والثورة ص ٣٢٥.

(٥٥) المرجع السابق ص ٣٢٦.

(٥٦) انظر: Williams,Raymond: Marxisms and Literature ,oxford university press, p 188.ومابعدها

(٥٧) انظر تحليل هذه التطبيقات فى فصل المهمة ،ولا سيما التطبيقات التى قدمها مندور والعالم .

(٥٨) العالم :الثقافة والثورة ص ٣٢٦.

(٥٩) قارن نص العالم المستشهد به فى الاقتباس السابق بالنتيجة التى وصل إليها "فيشر" بعد تحليله للعلاقة بين الشكل والمضمون فى مجالات مختلفة ،ليصل إلى أن

"المضـــمون يتغير بلا انقطاع، وبهدوء وبطء أحيانا، وبقوة و عنف أحيانا أخرى. وهــو يصــطدم بالشكل فيفجره، ويخلق أشكالا جديدة، يجد المضمون الجديد فيها، لفــترة مــن الزمن، مجالا للاستقرار مرة أخرى. إن الشكل هو التعبير عن حالة الاســتقرار الــتى يمكــن بلوغها فى وقت معين ، والصفة المميزة للمضمون هى الحــركة والتغير. ولذا يمكن أن نقول – وإن كان فى هذا القول مبالغة فى التبسيط – إن الشــكل محــافظ وإن المضمون ثورى " ص ١٦٤ من كتاب إرنست فيشر: ضرورة الفن ،ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.

(٦٠) انظــرما يقرره مندور فى كتابه "الأدب ومذاهبه "ص ٤٤ من أن لكل مذهب أدبى "صــورا " أو "خصائص وأصولا فنية "كذلك له أيضا مضمون" أو "مادة". والأولى عامــة ومجردة ، بينما المضامين والمواد متغيرة لأنها مرتبطة بشخصيات الأدباء وبيئاتهم الثقافية والاجتماعية .

(٦١) العالم :الثقافة والثورة ص٣٢٦. وقارن هذا النص بنص "إرنست فيشر "المشار إليه فى هامش ٥٩.

(٦٢) انظر العالم: الثقافة والثورة ص٣٢٩ ، حيث يقول [هل يمكن للشكل القديم أن يعبر عن مضمون جديد ، يحدث هذا عادة، وما أكثر الأمثلة التى تعبر عن هذا التداخل بين الشكل القديم والمضمون الجديد]. وقارن ذلك بما يقوله فيشر [وكثيرا ما يحدث أن يعبر عن المضمون الجديد فى الأشكال القديمة] ضرورة الفن ص ١٨٧.

(٦٣) العالم وأنيس :فى الثقافة المصرية ص ٤٥.

(٦٤) المــرجع الســابق ص ٤٤. ولايختــلف فهم العالم للوحدة فى هذا النص، والنص المقتبس فى الهامش السابق، عما طرحه – بعد ذلك بسنوات – فى "الأدب والفنون الجميلة " حيث يرى أن الوحدة تمثل عنصرا فعالا مشتركا يجمع بين الأدب والفن، ويعــرفها مــن منطلق رفض الرأى الذى ينادى به البعض من أن [قيمة الفن من داخله، أما قيمة الأدب فمن خارجه] فيرد العالم قائلا [والحق أن الفن والأدب سواء بســواء بناء متراكب، متآلف العناصر، متكامل الأنحاء والزوايا، يعلو ويسف من حيث المرتبة الفنية بمقدار ما تنبض أو تجف فيه هذه السمات]، الثقافة والثورة ص ٢٠. وبعــد أن يعود العالم إلى تأكيد ضرورة تحقق هذه الوحدة فى الأدب والفنون المختــلفة يأخذ فى وصف هذه الوحدة بأنها" الوحدة العضوية"، انظر ص ٢١من نفس المرجع .

(٦٥) تواتـــرت هــذه الصـــفات المختلفة فى "فى الثقافة المصرية "فى سياق الحديث عن الوحـــدة ودورها فى إضفاء" الجمالية "على الأدب ؛انظر صفحات٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٩ ن ٥٠ ، ٥٤.

(٦٦) انظر تحليل سيد البحراوى لفهم العالم وأنيس للعلاقة بين الصياغة و المضمون فى كـــتابهما " فى الـــثقافة المصرية " ، وذلك فى كتابه " البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث " ص - ص ٩٣ - ٩٦ ، وخاصة ص ٩٥ .

(٦٧) مندور : الأدب وفنونه ص ١٠٨.

(٦٨) مندور : الأدب وفنونه ، ص ١٠٨.

(٦٩) مندور : الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، عدد يوليو ١٩٦٤،ص٩.

(٧٠) حول فهم أرسطو للوحدة فى المسرحية ،انظر ما يقوله فى كتابه " فن الشعر" [فكما أنـــه فى سائر الفنون المحاكية تكون المحاكاة الواحدة لموضوع واحد، فكذلك يجب فى القصة - من حيث هى محاكاة عمل - أن تحاكى عملا واحدا، وأن يكون هذا العمل الواحد تاما، وأن تنظم أجزاء الأفعال بحيث أنه لو غُيِّر جزء ما لانفرط الكل واضـــطرب، فـــإن الشئ الذى ليس لوجوده أو عدمه أثر ما ليس بجزء للكل] "فن الشعر"، ترجمة شكرى عياد، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ ص - ص ٦٢ - ٦٤.

وقد ظل النقد الكلاسيكى الأوربى يعيد إنتاج هذا المفهوم ، انظر على سبيل المثال:

- Brownstein,Lee Oscar and Daubert,Darlene: Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory ,Greenwood Press ,London 198 1,P-P423 - 430.

-Meister ,Charles : dramatic Criticism :A History ,London 1985 .p - p 25 - 26.

(٧١) انظـــر مـــندور: النقد والنقاد المعاصرون ، طبع نهضة مصر ١٩٨١، ص - ص ١٠٣ - ١٠٤حيـــث يرى - فى سياق نقده لتطبيق العقاد مفهومه للوحدة العضوية على شعر شوقى - أن الوحدة العضوية لا تكاد تتصور الشعر الغنائى الذى يقوم، فيمـــا يرى، على تداعى الانفعالات إلا فى القصائد التى تقوم على موضوع له بدء ووســـط ونهايـــة، ويصف هذا الموضوع بأنه قد يكون "قصة قصيرة " أو "دراما سريعة".

(٧٢) انظر مندور : الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٤،ص ٩ حيث يقول [فقد يكون الموضوع مكونا من عدة روافد تنتهى كلها إلى مصب واحد، وتتضافر فى تحقيق هدف واحد قصد إليه المؤلف].

(**) المقصود مقال الشوباشى الذى سيشار إليه فى الهامش التالى.

(٧٣) انظـــر :محمـــد مفيـــد الشوباشي: الأدب ومذاهبه ،الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧١،مقال "الشكل والمضمون "ص – ص ١٥٣ــ ١٥٩ .

(٧٤) انظر بعض التطبيقات النقدية التى قدمها الشوباشى ،مثل : قصص توفيق الحكيم ، جريدة الشعب ، عدد ١ يونيه ١٩٥٩،حيث يتناول مسرحيات بجماليون ،رحلة إلى الغد .

(٧٥) انظر : PETER SZONDI : E.B.D, S - S 10 - 11

(٧٦) انظر: رمضان بسطاويسى محمد: علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١، ص– ص ١٢٠ – ١٢٨ ،حيث يفصل فى تحليل مفاهيم لوكاتش للشكل والمضمون والعلاقة بينهما.

(٧٧) انظر مندور: معارك أدبية، مقال الشكل والمضمون، ص – ص ٦٢ – ٦٤ .

(٧٨) انظر تحليل آليات تحديد الفكرة، وتحديد المضمون ، وتحديد الموضوع ، فى فصل المهمة فى هذه الدراسة .

(٧٩) انظر تحليل نتاجات لويس عوض، مندور، البارودى ، وكمال عيد فى فصل المهمة فى هذه الدراسة .

(٨٠) عبد القادر القط: فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥، ص – ص ٥٢ – ٥٣ .

(٨١) انظـــر تفصيلات هذا الموقف فى المرجع السابق، ص – ص ٤٣ – ١١٥، حيث يتناول القط نصوص : أهل الكهف، بجماليون، شهر زاد، وأوديب. وكذا: مندور: مسرح الحكيم ص – ص ٣٦ – ٨١ حيث يتناول – بالإضافة إلى النصوص التى تـــناولها القـــط – نصوص: عودة الشباب، رحلة إلى الغد، سليمان الحكيم. وانظر أيضا – ص – ص ١١٣ – ١١٨، حيث يتناول "المسرح الذهنى والتجريدى".

(٨٢) القط: فى الأدب المصرى المعاصر، ص ٩١.

(٨٣) يتجلى هذا المبدأ فى كتابات مندور منذ بداياته النقدية، انظر – على سبيل المثال – مقالتيه اللتين كتبهما فى إطار معركته ضد " محمد خلف الله أحمد" وهما : الشعراء النقاد، والمعرفة والنقد، فى كتابه "فى الميزان الجديد "طبعة نهضة مصر، بدون تاريخ ، ص – ص ١٥٦ – ١٧٢.

(٨٤) القط : فى الأدب المصرى المعاصر، ص ٩٩.

(٨٥) رجاء النقاش : فى أضواء المسرح نص ١٤٩، وقد وردت العبارة المقتبسة فى نقده لمسرحية الشرقاوى "مأساة جميلة " وقد رد النقاش العيوب الفنية فيها إلى قيامها علي" فكرة عامة " – انظر ص ١٤٩ منه.

(٨٦) انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها على سبيل المثال . وكذا المراجع المشار إليها فى الهوامش السابقة "٧٩، ٨٢ "، لا سيما ما يتعلق منها بنقد المسرح الذهنى.

(٨٧) انظر مندور: مسرح الحكيم، ص – ص ٥٠ – ٥٢ ، ١٤٦ – ١٥٠، حيث يتناول مسرحية " عودة الشباب = لو عرف الشباب " ويبّين تخلخل البناء الفنى الناتج عن أن الحكيم لم يستطع الالتزام بمنطق الحياة . ويقصد مندور ب " تخلخل البناء الفنى" – فى هذا السياق – عدم الإيهام بتولد الأحداث من بعضها البعض، حيث يقول [ومسرحية عودة الشباب نحس فيها بتخلخل البناء الفنى، ويكفى للتدليل على ذلك ما نحس به فى وضوح من أن الانتقال من فصل إلى آخر ليس انتقالا طبيعيا بحيث ينبثق كل فصل عن سابقه وينبنى عليه كما تبنى اللبنة فوق الأخرى ، بل نرى شخصيات المسرحية يدعو بعضها بعضا، أو على الأصح يحملهم المؤلف على أن يدعو بعضهم بعضا إلى الانتقال من فصل إلى آخر، وبخاصة فى الانتقال من الفصل الثالث إلى الفصل الرابع والأخير الذى افتعل فيه المؤلف الخاتمة بحيث نسمع أحد الممثلين وهو صديق باشا يدعو زملاءه إلى العودة إلى مكان المشهد الأول فى منزل سعادته ليساعدوا الدكتور طلعت على استرداد عقله ، وتذكره كل ما حدث ، وإذا بنا نفاجأ لا بشفاء الدكتور فحسب ، بل وبأن كل ما حدث لم يكن إلا حلما] ص ١٤٩.

(٨٨) مندور : مسرح الحكيم ، ص ٢٤.

وانظر أيضا ص – ص ٢٤ – ٢٥ ، ٢٦ – ٢٨ ، حيث يرصد مندور السلبيات التى ترتبت على بناء الحكيم مسرحيات " المرأة الجديدة " و النائبة المحترمة "

و"جنسنا اللطيف "على مغالطة منطقية وتتركز هذه السلبيات فى افتعال المؤلف الأحداث، ومبالغته فى تصوير بعض الأحداث أو سلوك بعض الشخصيات. مما جعل هذه المسرحيات تتصف – فيما يرى مندور – بتفكك البناء، وعدم الإقناع فى المضمون، وعدم تحدد أبعاد الشخصيات، وافتعال الحوار.

وقد لاحظ مندور أن هذه المغالطة المنطقية وما يترتب عليها من سلبيات فنية تبرز فى مسرحيات الحكيم التى يتناول فيها "المرأة " فى بداياته الفنية.

ويجدر أن نلحظ أن المصطلح الذى يستخدمه مندور هنا يرتد مباشرة إلى المصادر الفلسفية؛ فما أسماه مندور "المغالطة المنطقية " تسميه بعض المعاجم الفلسفية "المغالطة المنطقية"، وتحدها بأنها "استدلال زائف" أو" تركيب من مقدمات شبيهة بالحق و لا يكون حقا"، ومن هنا ترتبط تلك المغالطة بالسفسطة. حول هذا المصطلح، انظر:

- مراد وهبه: المعجم الفلسفى، الطبعة الثالثة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣، ص ٤١٦.
- يوسف كرم وآخرين : المعجم الفلسفى، طبعة مجمع اللغة العربية، القاهرة،، ١٩٨٣، ص ١٨٨ .

(٩٠) انظر: مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ٢٩. ويرد رأى مندور فى إطار تناوله لمسرحية "بجماليون".

(**) ترجم دريني خشبة كتاب لايوس ايجرى "فن كتابة المسرحية" ، ونشر الطبعة الأولى منها عام ١٩٦٠، عن مكتبة الأنجلو.

(٩١) انظر: النقاش: فى أضواء المسرح، مقال الدخان، ص – ص ٩٩ – ١٠٤، حيث يصرح النقاش بأنه يستعير اصطلاح المقدمة المنطقية من لايوس ايجرى ويقدم ص – ص ١٠٠ – ١٠١ كثيرا من جوانب هذا المصطلح لدى ايجرى، ثم يقوم فى بقية مقاله بنقد تلك المسرحية اعتمادا على ذلك المصطلح. كما طبقه – فى المقال نفسه – على مسرحية الحكيم "السلطان الحائر". أما مندور فقد عرض مفهوم المقدمة المنطقية – نقلا عن ايجرى أيضا – فى : الأدب وفنونه ص ٧١، ثم طبقه على التراجيديا اليونانية ، ورأى توفر العنصر الفكرى فيها رغم أن هدفها الأول – فيما يرى مندور – هو الإثارة العاطفية ، ولذلك قيد مندور رأى ايجرى فقصره

عـلى المسرحيات الذهنية ، ولذا طبقه على مسرحية الحكيم " أهل الكهف" ، انظر الأدب وفنونه ص – ص ٧١ – ٧٣.

(٩٢) النقاش : فى أضواء المسرح ص ١٠٠، وقارن هذا التعريف بما ذكره ايجرى فى تعريفه للمصطلح نفسه في: فن كتابة المسرحية مواضع مختلفة من ص – ص ٤٤ – ٩٩ ، ولاسيما ص – ص ٩٦ – ٩٧، حيث يصف المقدمة المنطقية بأنها [الشئ الذى لابد منه فى جميع الآثار الأدبية الطيبة] ص ٩٦، و[إن المقدمة المنطقية هى فكرة العمل الأدبى وخطته أعنى غايته التى يرمى إليها الكاتب والأديب، وهو لهذا يفتتح عمله الأدبى بهذه الفكرة] ص ٩٧.

(٩٣) النقاش : فى أضواء المسرح ص ١٠٠. والنقاش يعيد فى ذلك النص تقديم ما رآه ايجـرى – فى سياق توجيهه للكاتب المسرحى – من أن [هذه الفكرة الأساسية هى التى تتولى هدايتك إلى الهدف المنشود الذى تريد الوصول إليه فى مسرحيتك] فن كتابة المسرحية، ص ٥٥.

(٩٤) انظـر الـنقاش: فى أضـواء المسرح ص – ص ١٠٠ – ١٠١، حيث يقول إن [المسرحية الكاملة الرائعة لا يمكن أن توجد بلا مقدمة منطقية] .

(٩٥) لايوس ايجرى : فن كتابة المسرحية ، ص ٥٤.

(٩٦) النقاش : فى أضواء المسرح ص ١٠١.

(٩٧) انظر : ايجرى : فن كتابة المسرحية ، ص – ص ٤٤ – ٩٤، حيث يحلل نماذج مختلفة من المسرحيات التى تمثل عصورا واتجاهات مسرحية مختلفة.

(٩٨) حـول مصطلحى" المادة " و " الموضوع " ، انظر : مندور : معارك أدبية ، مقال "الفـن والموضـوع " ص ١٨٨، حيث يحدد مندور مصطلح " الموضوع " على أساس علاقته بمصطلح نادر الوجود لدى مندور؛وهو مصطلح "القطاع "الذى يشير إلى المصـدر الـذى يستمد منه الأديب تجربته ، وبذلك يماثل هذا المصطلح لدى مـندور التجربة ، أو بالأحرى مصدرها . بينما يتحدد الموضوع بوصفه تقييدا أو تخصيصا للقطاع ، إذ الموضوع هو [الجزء الذى يختاره الأديب أو الفنان من هذا القطاع أو ذاك] مندور ص ١٨٨.

وانظـر أيضـا :العـالم : الـثقافة والـثورة ، مقال:الخلق فى الفن لاينفى دلالته الاجـتماعية ،ص – ص ٣٠ – ٤٧ .وقـد نشر أولا فى مجلة " الرسالة الجديدة "

١٩٥٧، وهـو مـن المقالات المهمة للعالم التى يؤكد فيها أن المادة التى يعتمدها الأديـب لعملـه الفنى لا - تخلو نتيجة مصدرها الاجتماعى - من دلالة فى ذاتها [فهى ليست المادة الصماء ، وإنما هى عناصر يستمدها الأديب والفنان من شعوره وفكـره ، وهى بالضرورة تحمل بصمات أصابعه ، ونبضات قلبه، وحكمة رأسه، وخبرة الناس من حوله ، وهى تقول عن هذا الواقع شيئا.. وهى تقوله كذلك للناس من حوله؛ وهى بهذا تحدد للأديب والفنان وتحدد لأدبه وفنه، رأيا وموقفا من الحياة والناس] ص ٤٠

وفى تحـليل النقد التطبيقى تبدى استخدام مندور آلية تحديد الموضوع ، بينما تبدى لدى النقاش وكمال عيد الاتكاء على مصدر المادة التى يعتمدها الكاتب أساسا لعمله الفنى انظر تفصيل ذلك فى فصل المهمة.

(٩٩) انظر:مندور :الأصول الدرامية وتطورها ، مجلة المسرح ، يوليو ١٩٦٤، ص ٩.

(١٠٠) رجاء النقاش :فى أضواء المسرح ، ص ٦١ . وقد ورد النص فى نقده لمسرحية يوسف إدريس " المهزلة الأرضية " .

(١٠١) العالم : الوجه والقناع ، ص ١٠٠،من مقاله حول مسرحة " المهزلة الأرضية " .

(١٠٢) النقاش :مقعد صغير أمام الستار ص - ص ٦٠ - ٦١.

(١٠٣) الـنقاش : مقعد صغير أمام الستار ، ص ٦٠، وانظر أيضا ص ٦٢ حيث يصف وحدة الموضوع بأنها [نقطة ارتكاز للعمل الفنى]، والمقال المشار إليه يدور حول مسرحية " المهزلة الأرضية " .

(*) وهذا ما حدث بالفعل فى النقد التطبيقى كما تبدى فى فصل المهمة .

(١٠٤) انظر غالى شكرى : ثورة المعتزل ، ص ٣٥٩ - ٣٦٠ . وسنقوم فى هامش تال بتحليل مصطلح الرؤيا عنده .

(١٠٥) مندور : الأدب وفنونه ، ص ٧٣.

(١٠٦) انظـر درس مندور لهذه المصادر المختلفة فى الأدب وفنونه ص - ص ٧٤ - ٩٠ . وكذلك الأدب ومذاهبه ص - ص ١٢ - ١٧ .

(١٠٧) مندور الأدب ومذاهبه ص ٢٠.

(١٠٨) انظـــر نفـــس المـــراجع والصـــفحات المشار إليها فى هامش ١٠٦ حيث حاولنا استخلاص مفهوم التجربة عند مندور منها .

(١٠٩) انظـــر مندور : الأدب وفنونه ص – ص ٨٣ – ٨٤ حيث يقول [لابد أن ينهض الخيـــال بـــدوره فى استكمال الصورة وإضافة الخطوط التى تنقصها ليكتمل بها البناء الفنى والقدرة على التعبير والتأثير].

(١١٠) انظر : فاروق العمرانى : تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ، الدار العربية للكتاب ، تونس ١٩٨٨، ص – ص ١٤٥ ــ١٤٦.

(١١١) مندور : الأدب وفنونه ص – ص ٨٣ – ٨٤ .

(١١٢) المرجع السابق ص – ص ٨٤ – ٨٥

(١١٣) مـــندور : الأدب ومذاهبه ، ص ٨٥ . وقارن نص مندور بما يقوله أرسطو فى فن الشعر من أن الشاعر يجب [أن يسلك فى محاكاة الأشياء أحد طرق ثلاثة:إما أن يحاكيهـــا كمـــا كـــانت أو تكون، وإما أن يحاكيها كما تقال أو تظن، وأما أن يحاكيها كما ينبغى أن تكون] ص ١٤٢، من ترجمة شكرى عياد.

(١١٤) انظـــر مندور : الأدب وفنونه ص – ص٨١ – ٨٢،حيث يتفق مع توفيق الحكيم فى تفضيل " الأوراق الخضراء " أى التجارب الواقعية المعاصرة على الأوراق الصـــفراء، الـــتجارب المستندة إلى الماضى، ثم يقول [وبالفعل يمكن القول بأن الأدب والفـــن قـــد أصبحت لهما الآن وظائف اجتماعية لا يستطيعان أداءها إلا باختيار موضوعاتهما وتجاربهما من واقع الحياة المعاصرة فى مجتمع كل منهم، فهـــذا هـــو مـــا يعطى التجارب الواقعية الاجتماعية أهميتها الخاصة فى الأدب الحديث كله] ص ــ ص ٨١ ــ ٨٢ .

وانظـــر مـــا يقولـــه عن الرمزيين من أنهم [لا يحصرون أنفسهم فى الأساطير يـــتخذون مـــن أحداثهـــا وسيلة لما يريدون تجسيمه من أفكار أو الإيحاء به من حالات النفس البشرية – بل نراهم يتخذون من واقع الحياة المادية نفسها رموزا لمعنوياتها] الأدب وفنونه ص ٧٧.

(١١٥) انظـــر على سبيل المثال :مندور معارك أدبية، مقال الشكل والمضمون المشار إليه مرارا فى هوامش سابقة .

(١١٦) يــبدو فى خطاب مندور – بوضوح – أن مرتكزا أساسيا من مرتكزاته يتمثل فى تصــور وجود خصائص إنسانية عامة ، وثابتة ، فى البشر رغم تطور التاريخ واختلاف المجتمعات ، ولعل هذا المرتكز تجل بارز للحس الكلاسيكى القار فى خطاب مندور .

(١١٧) انظر النقاش : فى أضواء المسرح ، ص – ص ١٢٩ – ١٣٢ ، وقد وردت هذه الصفحات فى نقده لمسرحية رشاد رشدى " خيال الظل.

(١١٨) انظر المرجع السابق ص ١١٣.

(١١٩) حــول مصــطلحى "المفهوم " و"النظرية" لدى كل من العالم وكمال عيد ، انظر تحليــلهما فى فصــل المهمة . أما مصطلح "الرؤيا" لدى غالى شكرى فيبنيه – غــالى شــكرى – عــلى أساس العلاقة بين الفكر والفن،أو بين الفكر والتجربة الإنســانية – فى سياق آخر – ثم يعود ليجعل الفكر صفة لبعض التجارب حيث يقــول [يــبدأ الفن من العام فى الفكر إلى الخاص فى الحياة ، فيكتسب صورته الــنوعية المســتقلة كيفيا عن بقية أشكال الفكر وعندما يسود الفكر على بعض الأعمــال الكــبرى لســارتر أو إليوت أو بيكيت ، فإن سيادته لا تعنى أن هذه الأعمــال قد تحولت عن الفن إلى الفكر ، وإنما تعنى أن التجربة الشخصية التى يعانيهــا الفنان هى التجربة الفكرية ، وهذه التجربة ليست إلا عنصرا واحدا من العناصــر العديدة التى يتكون منها العمل الفنى . فإذا ما تكامل العمل الأدبى فنيا لــم يعــد عملا فكريا محضا قادرا على تقديم هذا الاتجاه أو ذاك من اتجاهات لفلســفة تقديما علميا مفصلا "...........................". "إن" المعرفة الفنية لا يعــنيها الفكر لذاته ، وإنما لعلاقته بالتجربة الإنسانية الحية.وهى لذلك فقيرة أشد الفقر فى إعطاء صورة فكرية لما يدور فى ذهن الفنان ، بينما هى شديدة الغنى والــثراء فى إعطاء صورة مفصلة لما فى عقله ووجدانه وواقعه وتكوينه فى آن واحد ، أى فى شكل معقد ندعوه الرؤيا التى تتجمع فى بؤرتها هذه الأشعة كلها] ثــورة المعــتزل ص – ص٣٥٩ – ٣٦٠ ويبدو هذا المصطلح – إلى حد ما – محاولة لتجاوز ثنائية الشكل والمضمون .

(١٢٠) انظــر : لويس عوض : دراسات عربية وغربية ، ص ٢٠٨، حيث يتحدث عن مسرحية " الاستثناء والقاعدة " فيقول [وهى كعامة أعمال بريخت تنتمى إلى أدب

اليســار الاشــتراكى وتعد نموذجا راقيا للفن الاشتراكى ، فقوة بريخت العظيمة كامــنة فى أنــه من القلة القليلة بين الكتاب الذين استطاعوا رغم التزام التبشير بالفكــرة الاشتراكية والأخلاق الاشتراكية فى أدبهم أن يحافظوا على قوانين الفن شكلا ومضمونا].

(١٢١) صبحى شفيق : برخت والمسرح الواقعى الملحمى ، ص ١١٣.

(١٢٢) انظر المرجع السابق ، الصفحة ذاتها .

(١٢٣) انظر مدخل هذه الدراسة ، فقرة رقم ٢ / ٣ .

(١٢٤) انظر : BRECHT: SCHRIFTEN zum THEATER: S - S 262 - 272.

(١٢٥) انظر : PETER SZONDI: THEORIE des modernen DRAMAS :S, 118.

(١٢٦) رجاء النقاش : فى أضواء المسرح ، ص ٩١.

(١٢٧) انظــر رجاء النقاش : فى أضواء المسرح ص – ص ٩٠ – ٩٨ ، حيث يتناول مسرحية شوقى عبد الحكيم " شفيقة ومتولى" . وانظر أيضا كتابه " مقعد صغير أمــام الستار " ص – ص ٢٤٥ــ ٢٥٠ حيث يتناول مسرحية شوقى عبد لحكيم أيضــا " حســن و نعيمــة " . وفى هذيــن المقــالين يتكرر – بصورة لافتة – اســتخدامه مصــطلحى " المادة" و " الخامة" ، وأحيانا يجمع بينهما فى عبارة واحدة .

(١٢٨) محمــود أمين العالم : الوجه والقناع ص – ص ١٥٢ – ١٥٣، من مقاله "لاشئ غيــر الحــزن الأسود " عن مسرحيتى شوقى عبد الحكيم " المستخبى " و شفيقة ومتولى " .

(١٢٩) كــا، هذه التعبيرات التى وضعناها بين قوسين وردت فى مقال النقاش عن "شفيقة ومتولى" فى "فى أضواء المسرح" ص – ص ٩٠ – ٩٨، وقد وردت فى سياق وصــفه لمحاولات الكتاب المسرحيين – من غير العرب – الذين اعتمدوا على التراث الشعبى لبلدانهم . وهو يشير إلى لوركا وطاغور ، ويصف اعتماد لوركا على التراث الشعبى بأن لوركا [كان يطمح إلى التعبير الشامل عن بلاده وشعبه] ص ٩١، وبعــد أن يشــير إلى مســرحيته " عرس الدم" يصف تجليات البيئة الشــعبية فيهــا ب "الــروح الشعبى ".وكذلك يتحدث عن" الروح الشعبية " عند طاغور الذى [كان يريد أن يخضع المسرح لمضمون شعبى هندى وروح شعبية

هــندية ولذلك لجأ إلى التراث الشعبى الهندى "..................." وقد استطاع بالفعل أن يكتب مسرحا متميزا له شخصيته الخاصة وفيه رائحة هندية أصيلة لا يمكن أن تختلط بالمدارس المسرحية الغربية] .....فى أضواء المسرح ٩٢ .

(١٣٠) للتدليل على ذلك انظر المقالات والفصول التالية :

– رجــاء الــنقاش فى أضواء المسرح ، ص – ص ٩٠ – ٩٨ مقاله عن "شفيقة ومتولى " المشار إليه فى الهامش السابق.

– غالى شكرى : ثورة المعتزل : حيث يبين فى تناوله لمسرحية الحكيم " يا طالع الشــجرة"أن اعــتماد الحكيــم على موروث شعبى قد مكنه من إبراز دلالات إنسانية عامة، انظر تحليله هذه المسرحية ص – ص ٢٩٥ – ٣٠٥ والإشارة المقصــودة هى مــا يقولــه فى إطار تصوره أن الحكيم باعتماده على موال "ياطــالع الشــجرة " قد جعل الزمان والمكان مطلقين لأن الحكيم ، فيما يرى غــالى شكرى ، " [أراد أن ينبثق من أعماق الروح المصرية التى يعبر عنها الفولكــلور بكــلمات تبدو كما لو كانت بلا معنى ، ثم ينطلق إلى أرحب آماد الإنسانية التى يعبر عنها العقل البشرى بكلمات تبدو هى الأخرى كما لو كانت بلا معنى] ص ٢٩٨.

– لويــس عــوض :الثورة والأدب ، تحليله لمسرحية "سكة السلامة "لسعد الدين وهبة ، ص – ص ٢٦٦ ــ٢٧٧.

(١٣١) عــبد الســلام المسدى :قاموس اللسانيات ، مع مقدمة فى علم المصطلح ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ١٩٨٤،ص١١.

(١٣٢) Bennet ,Tony: Outside Literature ,London 1992, p 83.

(١٣٣) انظر :. Williams , Raymond :Marxisms and Literature ,Ibid, P 191

(١٣٤) حول سيادة هذا التصور لدى أرسطو والكلاسيكية الفرنسية ، انظر :

– أرســطو ، فن الشعر ، ترجمة شكرى عياد ،صفحات :٥٢، ٥٤ ، ٥٨، ٦٠ ، ٦٢، ٦٤، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧٢.حيث يركز أرسطو على تحليل الحدث – بوصفه أهم عناصر الدراما – ويعمل على بيان صفاته المختلفة .وإن كان ينبغى أن نلحظ أن الحدث = القصة فى ترجمة شكرى عياد .

- وحول سيادته فى النظرية الكلاسيكية المحدثة ، انظر :
- Jones and Nicol: Neo Dramatic Critisms, Ibid .
- Carlson , Marmvin Theories of The Thearte, Ibid.

حيث يتبدى فى مواضع متفرقة انشغال النقاد الكلاسيكيين بالحدث وجوانبه المختلفة :الوحدة ، الزمان ، المكان ، الاحتمالية ، والمشاكلة .

(١٣٥) EINFÜHRUNG in das DRAMA, S, 40

(١٣٦) انظر : Gellrich , Michelle: Tragedy and Theory : The problem of conflict since Aristotle , Princeton university press , 1988P 9 , p 19.

(١٣٧) حول تواتر مفهوم الصراع فى النقد الدرامى بداية من هيجل لدى نقاد مختلفين، انظر العرض الذى قدمه كل من :

Brownstein,Oscar lee and Daubert Darlene : Analytical Sourcebook of Concepts in dramatic Theory ,Greenwood Press , England 1981 P P 105 108.

وحول مفهوم الصراع عند لوكاتش ، انظر :

LUKACS: DIE ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS ,A.B.D, S - S 21 - 26.

(١٣٨) أهم المواضع التى تناول فيها هؤلاء النقاد الصراع ، هى :

- مندور : الأدب وفنونه :ص ـص ١٠٢ – ١٠٧.
- مندور : الأصول الدرامية وتطورها ،مواضع مختلفة .
- مندور :مسرح توفيق الحكيم ص – ص ١١٥ – ١١٨، بالإضافة إلى مواضع متفرقة فى إطار نقده لمسرح الحكيم الذهنى.
- لويس عوض: المسرح المصرى: صفحات مختلفة، أهمها: ٤٨، ٦٤ – ٦٩.
- أحمد عباس صالح: دراسات فى نظرية المسرح، مجلة الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧، ص – ص ٦٥ – ٧٨.
- أحمد عباس صالح: دراسات فى نظرية المسرح، معنى الصراع فى الدراما، مجلة الكاتب، نوفمبر ١٩٦٧، ص – ص ١٠٢ – ١٠٧ .
- العالم: الوجه والقناع: ص ١٨، من نقده لمسرحية الصفقة، ص – ص ٢٦٣ – ٢٦٥ من نقده لمسرحية مأساة الحلاج.

– الـنقاش : مقعد صغير أمام الستار، نقده لمسرحية "عيلة الدوغرى" ، ولا سيما ص – ص ٦٧ – ٦٩.

بالإضافة إلى مواضع جزئية متناثرة سترد إشارات إليها فى الهوامش التالية.

(١٣٩) انظـر مـندور: الأدب وفـنونه ص ١٠٢، وكتابات لويس عوض وأحمد عباس صالح المشار إليها فى الهامش السابق.

(١٤٠) مندور: الأصول الدرامية، ص ١٠.

(١٤١) مندور: الأدب وفنونه، ص ١٠٧.

(١٤٢) انظر المرجع السابق ، ص ١٠٧.

(١٤٣) مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ص ١١٥، وانظر أيضا ص ١١٦.

(١٤٤) مندور: مسرح توفيق الحكيم ، ص ١١٦.

(١٤٥) العـالم: الوجه والقناع ، ص ٢٦٤ ، من نقده لمسرحية" مأساة الحلاج" ، وانظر أيضا ص – ص ٢٦٣ – ٢٦٥حيث يكشف العالم عن إمكانات الصراع الداخلى والخارجى فى جزئيات المسرحية وأشخاصها ، ويبين أن صلاح عبد الصبور لم يسـتطع جدلهـا معـا . كما يكشف العالم عن أن تغييب عبد الصبور لكثير من جوانـب العلاقـات الاجتماعية لشخصيات مسرحيته قد أكد تحول الصراع إلى صراع ذهني.

(*) المقصود مقالا أحمد عباس صالح المنشورين قرب نهاية ١٩٦٧، وهما :

– دراسات فى المسرح الحديث : حول نظرية المسرح، مجلة الكاتب، أكتوبر ١٩٦٧، ص – ص ٦٥ – ٧٨.

– دراسـات فى المسرح الحديث : معنى الصراع فى الدراما، مجلة الكاتب ، نوفمبر ١٩٦٧، ص – ص ١٠٢ – ١٠٧.

(١٤٦) انظر تفصيل هذه الجوانب فى مقالى أحمد عباس صالح المشار إليهما فى الهامش السابق.

(١٤٧) احمد عباس صالح : معنى الصراع فى الدراما ص ١٢٠.

(١٤٨) انظـر أحمد عباس صالح : مقدمة مسرحية نعمان عاشور : بلاد بره ، الجزء الثانى من مسرح نعمان عاشور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ ، ص

- ص ٣٣٣ - ٢٥٢. وقد نشرت هذه المقدمة مع النشرة الأولى للمسرحية عام ١٩٦٧.

(١٤٩) المقصـــود مقال النقاش عن مسرحية نعمان عاشور "عيلة الدوغرى" المنشور فى كتابه :فى أضواء المسرح ، ص - ص ٦٣ــ ٧١.

(١٥٠) اعتمدنا فى استخلاص هذا المفهوم على تحليل السياقات المختلفة التى وردت فيها كـلمة الصراع فى مقال النقاش المشار إليه فى الهامش السابق. وهو ينطلق من القـــول بـــأن [أهم ما يمكن أن نأخذه على هذه المسرحية هو ضعف ما فيها من "صـــراع "رغـــم مواقفها العنيفة المتوترة . فنحن لا نجد فى المسرحية صراعا رئيسيا يسيطر عليها ، ولا صراعا نفسيا يسيطر على الأفراد ويسبب لهم القلق، ويمنحهم القدرة على الحركة الفنية المتنوعة] ص ٦٧. وهو يدلل على رأيه هذا ب: ثبات الشخصيات من البداية إلى النهاية مما يدل على افتقاد الصراع النفسى، وعـــدم تركيز الصفات المتضادة فى شخصيات متعارضة، وعدم فعالية احتكاك هذه الشخصيات، وعدم وجود دوافع قوية تدفع الشخصيات إلى الصراع، انظر، ص - ص ٦٧ - ٦٩ .

(١٥١) انظـــر : -Brunetiere, Ferdinand : The law The of Drama ,trans.by Philip M. Hagden, Reprint in Dramatic Theory and Criticism by Bernard f. Duroke , - America ,1974.p- P 721- 726.

(١٥٢) مندور: الأدب وفنونه، ص ١٠٢.

(١٥٣) انظـــر المـــرجع الســـابق ، ص - ص ١٠٢ - ١٠٤، حيـــث يتـــناول مندور "بروميثيوس " و"أوديب ملكا".

(١٥٤) مـــندور: الأدب وفـــنونه ، ص ١٠٥، وانظـــر أيضـــا حديث مندور عن بعض نصوص كورنى وراسين ، ص - ص ١٠٥ - ١٠٦.

(١٥٥) الأدب وفنونه : ص ١٠٦.

(١٥٦) كـــان مـــندور يـــربط الـــتغير فى الأشكال والأنواع المسرحية المختلفة بالتغير الاجتماعى العام فى المجتمعات البشرية ، انظر نماذج مختلفة من هذا الربط فى المواضع التالية :

- الأدب وفنونه ، ص – ص ٧٣ – ٧٤ ، ص ٦٩.
- الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ص – ص ٣٩ – ٤٠، ٤٣ – ٤٨ ، ٩٦ – ١٠١.

(١٥٧) انظر – على سبيل المثال – تصنيف لايوس ايجرى لأنماط الصراع طبقا لبنائها في : فن كتابة المسرحية ، مرجع سابق، ص – ص ٢٥٥ – ٣٠٨.

(١٥٨) عبد المنعم تليمة: مقدمة فى نظرية الأدب ، ص ١٥٤، وانظر ص – ص ١٥٤ – ١٦٤، حيث يطبق تليمة هذه المقولة على مراحل تطور المسرح الغربي.

(١٥٩) انظر التفصيلات فى كتابه : المسرح المصرى ، ص – ص ٤٦ – ٤٨.

(١٦٠) لويس عوض : المسرح المصرى، ص ٤٨.

(١٦١) مـندور ، النقد والنقاد المعاصرون، ص – ص ١٩٢ – ١٩٣.وإذا كان تصنيف الصـراع مـن مـنظور الداخـل / الخـارج قد غلب لدى مندور فإن حصر "هودجسون" لأنماط الصراع المختلفة يبين بوضوح أن أنماط الصراع الخارجى هى الأغلب فى تاريخ المسرح، انظر :

Hadgson,Terry :The Batsford Dictionary of Drama ,london ,1988.P76.

(١٦٢) انظر هذه الجوانب المختلفة مفصلة فى كتابه المسرح المصرى، ص – ص ٦٤ـ ٦٩.

(١٦٣) حول معنى البنية عند تين انظر تحليل "ويليك" له في:

Welek,Rene:A History of Modern Critisms, Ibid P - p 27- 35 .

(١٦٤) انظر الإشارة إلى هذه المسألة فى تحليلنا لنتاج العالم النقدى فى مرحلته الثانية، فى فصل المهمة.

(١٦٥) KÄNDLER KLAUS: DRAMA und KLASSENKÄMPF: BEZIEHUNGEN zwischen EPOCHENPROBLEMATIK und dramatischen KONFLIKT in der sozialistischen DRAMATIK der WEIMAR REPUBLIK .AUFBAU VERLAG, Berlin und Weinar 1974, S 11.

(١٦٦) انظـر الإشـارات المختـلفة إلى كيفيـة تعامل العالم مع " الصراع" فى تحليله للنصوص والعروض المسرحية، فى فصل المهمة من هذه الدراسة.

(١٦٧) انظر تحليل" جلريش" الشامل لمفهوم الصراع عند هيجل فى علاقته بمفهوميه عن الجدل والتاريخ في: Gerllich, Tragedy and Conflict ,Ibid P -P 23 -93.

(١٦٨) انظر : مندور، الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.

(١٦٩) مندور: الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠.

(١٧٠) انظر، مندور ، الأصول الدرامية وتطورها ، ص ١٠.

(١٧١) انظـــر : مـــندور : الأدب وفنونه ، ص – ص ١٠٨ – ١١٢حيث يتناول مندور "البـــناء الـــدرامي" ، وفى فقرات كثيرة ، ومتعددة يتحدث عن" الحدث " ويقترح تـــرجمة كـــلمة Act الإنجـــليزية بحدث"، ويتناول مواقف الاتجاهات المسرحية المختلفة من مسائل بناء الحدث مثل مفهوم الوحدة ، وفصل الأنواع ، واستخدام الحيل المسرحية المختلفة.

(١٧٢) أحمـــد عـــباس صـــالح: مقدمة مسرحية نعمان عاشور، بلاد بره، مسرح نعمان عاشور، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦، ص – ص ٣٤٧ – ٣٤٨، وقد نشرت هذه المقدمة مع النشرة الأولى للمسرحية عام ١٩٦٧.

(١٧٣) حول تفسير مقولة الحدث فى جماليات هيجل ، انظر:

Giles, Steve: The Problem of Action in Modern European Drama , Verlag hans Diter heinz ,Stuttgart, 1981.P - P11 - 18.

(١٤٧) مندور: الأصول الدرامية ،ص ١٠.

(١٧٥) مندور: الأصول الدرامية ، ١٠.

(١٧٦) مندور : الأصول الدرامية ، ص ١١.

(١٧٧) انظر فقرة العلاقة بين الشكل والمضمون فى هذا الفصل.

(١٧٨) يتجلى هذا فى مواضع مختلفة من نتاج مندور النقدى ، انظر – على سبيل المثال – الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ص : ٢٤، ٢٨ ، ٢٩ .

(١٧٩) انظر مقاله الأصول الدرامية .

(١٨٠) انظـــر، مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ، ص ٢٤، ٢٨، حيث يقول [أمـــا وحـــدة الموضوع فمعناها ألا تشتمل المسرحية إلا على أزمة واحدة، أى موضـــوع واحد لأن المسرح الكلاسيكى كالمسرح الإغريقى والرومانى القديم،

يــرفض أن تــتحول المسرحية إلى ما نسميه بالاستعراض ، أى مجرد مشاهد متتالية غير محبوكة الاتصال فيما بينها ولا يترتب أحدها على الآخر وفق منطق داخلى يوحد بينها ويجعلها موضوعا واحدا] ص ٢٤. بينما يقول ، ص ٢٨ [وأما وحدة الموضوع التى جزم أرسطو بضرورتها فى عبارات صريحة، فلم يستطع هيجـــو ولا غيره أن يدعو إلى تجاهلها تجاهلا مطلقا. وذلك لأن تجاهلها يؤدى إلى تفكــك المســـرحية وإلى تحطيــم بنائها ، وبالتالى إلى إضعاف تأثيرها فى المشاهدين أو القراء. ولذلك نرى هيجو يكتفى فى تعليقه على وحدة الموضوع بدعوته إلى التوسع فى مفهومها مستندا أيضا إلى مسرح شكسبير الذى كثيرا ما تعـــددت فيـــه الأحداث، ولكن دون أن يناقض بعضها بعضاأو يولد تأثيرا نفسيا مضاداً، وبشرط أن يكون هناك حدث رئيسى يكون العمود الفقرى للمسرحية].

(١٨١) انظر: رجاء النقاش: فى أضواء المسرح ، ص – ص ٥ – ٦ ، حيث يشير إلى أن [وحـــدة الموضـــوع مـــن القواعـــد الفنية التى لا يستطيع الكاتب المسرحى الاســـتغناء عـــنها]. ولعـــل مـــن المهم أن نلاحظ أن التبادل الدلالى بين وحدة الموضـــوع ووحدة الحدث فى خطاب هؤلاء النقاد وتغليب أولهما على ثانيهما يـــتجاوب مـــع تـــرجمة شكرى عياد لمصطلح " الحدث" فى كتاب أرسطو" فن الشعر" بالقصة.انظر على سبيل المثال الصفحات التالية من ترجمته:٥٢ – ٥٤ ، ٧٠ ، ٧٢ .

(١٨٢) انظر: مندور: مسرحيات عزيز أباظة : محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهـــد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٨.حيث يتكرر مصطلح البناء لـــدى مندور فى هذه الدراسة بصفة خاصة ، انظر: صفحات : ٤٨، ٤٩، ٥٧، ١٤١. وسنشير إلى هذه النصوص فى الهامش التالي.

(١٨٣) انظر ، مندور : مسرحيات عزيز أباظة ، المواضع التالية :

١ – مـــن نقـــده لمسرحية "شجرة الدر" (ص – ص ٥١ – ٥٨) يقول – بعد أن لخـــص حوادث المسرحية [ومن الواضح أن هذا البناء يعتبر أبعد ما يكون عن البـــناء الدرامى الذى يقوم أصلا على نقل قطاع محدود من الحياة زمانا ومكانا إلى المســـرح. وإذا كانت هذه القاعدة لم تحترم بدقة إلا فى المسرح الكلاسيكى فإننا لا نظن أن المسرح الرومانسى المتمرد أو غيره من المسارح فى مذاهب

الأدب المختلفة قد لجأ إلى مثل ما لجأ إليه الاستاذ عزيز أباظة من قطع سريان الأحـداث لمـدة سـبعة عشـر عاما، وانتقالها فى غير تدرج منطقى واضح وضرورة داخلية هذا الانتقال المكانى الشاسع دون ربط للمكانين بالأحداث فى المسرحية ، وإيضاح لكيفية هذا الانتقال] ص ٥٧.

٢ - وفى تـناولـه لمسرحية " غروب الأندلس" (ص - ص ٥٩ - ٦٧) لخص أحداثها، ثم قال [وفى رأينا أن هذه المسرحية كان من الممكن أن يستقيم بناؤها الفـنى، وأن تخـلص إلى هدفها الإنسانى القيم الدائم الحياة لو أن مؤلفها أسقط مـنها الفصل الرابع الذى يجرى فى مصر فهو حشو يمكن بتره من المسرحية دون أن يضطرب سياقها ، بل لعله يستقيم ويتركز ويخلو من ذلك التفكك الذى ينقلنا من غرناطة إلى القاهرة فى غير ضرورة ولا فائدة، وخصوصا وأن هذا الفصل لا ينبئنا بجديد عما أراد المؤلف أن يصوره من ضعف العرب وتخاذلهم وانشقاقهم وتكالبهم على المغانم الرخيصة] ص ٦٧.

٣ - وفى نقـده لمسـرحية "الناصر"(ص - ص ٤٥ - ٥٠) يتحدث عن تطويل أباظـة وبسطه الحوارات بين الخدم والجوارى، وتعديده المشاهد داخل الفصل الواحـد لغيـر ضـرورة فنية [مما يضعف التركيز الدرامى فى المسرحية ، ويصـرف ضـوء الانتباه عن الشخصيات الرئيسية وأحداث المأساة الأساسية. وذلـك مـع أن التأليف المسرحى السليم يتطلب تركيز الأضواء على المواقف الحاسمة والشخصيات الهامة فى المسرحية] ص - ص ٤٨ - ٤٩ .٥٠

وانظـر أيضـا ما يقوله مندور فى نقد مسرحية "القضية" فى كتابه "فى المسرح المصـرى المعاصـر" ص ١٤١، [وأهم من الوحدات الثلاث فى نظرى ارتباط الأحـداث بعضـها ببعض وترابطها ترابطا سببيا على نحو يجعل كل حدث فى المسـرحية مؤثـرا أو منتجا للحدث الآخر ، وهذا هو معنى البناء أو التركيب الدرامى].

(١١٤) مندور : الأصول الدرامية وتطورها، ص ١٠ .

(١٨٥) للـتدليل على هـذه الظاهرة انظر مقالاته المختلفة حول العروض والنصوص المسرحية فى الستينيات، والتى أعاد نشرها فى كتابه: تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

(١٨٦) شـكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد ، ص ٩٠، من نقده لمسرحية "الراهب" للويس عوض ، "ص – ص ٨٩ – ٩٦".

(١٨٧) المرجع السابق ، ص ٩٥.

(١٨٨) للـتدليل على هذا يراجع تحليل خطاب هؤلاء النقاد فى مواضع متعددة من فصل المهمة.

(١٨٩) الـنقاش: فى أضـواء المسرح ، ص ٢٣. وقد ورد ذلك الرأى فى نهاية دراسته لمسرحية " عطيل".

(١٩٠) أحمد عباس صالح : مقدمته لمسرحية بلاد بره ، ص ٣٥٠.

(١٩١) انظر المرجع السابق ، ص – ص ٣٤٧ – ٣٥٠، حيث يحلل أحمد عباس صالح بعـض مسرحيات نعمان عاشور ، ولاسيما " بلاد بره"ليؤكد – من ناحية – أن مسـرح نعمان عاشور هو مسرح الشخصية، ويدلل ضمنيا – من ناحية ثانية – عـلى أن البـناء المسرحى يتمثل فى أدوار الشخصيات المختلفة فى المسرحية ولاسيما التى تحمل منها دلالات اجتماعية أو طبقية واضحة.

(١٩٢) مـن هذه المظاهر : حين أخذ مندور يحلل عناصر الصياغة فى المسرحية، بدأ بعنصـر الشخصيات ، انظر : الأدب وفنونه ، ص – ص ٩٨ – ١٠٢ . بينما جعـل النقاش [رسم الشخصيات بدقة وعمق [قاعدة من القواعد التى لا يستطيع الكاتب المسرحى خرقها] انظر: فى أضواء المسرح ، ص ٥.

(١٩٣) مندور: الأدب وفنونه ، ص – ص ٩٨ – ٩٩.

(١٩٤) مندور: الأدب وفنونه، ص ٩٩.

(١٩٥) مندور : الأدب وفنونه ص ٩٩. وانظر أيضا ما يقوله النقاش عن شكسبير من أن [شكسـبير يرسـم شخصياته الأساسية رسما يكاد يجعل منها شخصيات واقعية يجـرى الـدم فى عـروقها وينـبض قلبها نبضات الحياة الحقيقية] فى أضواء المسرح، ص ١٠، من مقاله "شيلوك وعطيل" ص – ٩ – ٢٣ . وانظر أيضا ما يقوله النقاش نقلا عن أحد النقاد الأوربيين – دون أن يحدد اسمه – من أن اقتدار شكسـبير يتجـلى فى [أنـه خلق شخصيات فيها من الأصالة والعمق ما يجعلها تـنافس فى قوتها وبقائها الشخصية الواقعية الحية] فى أضواء المسرح ، ص – ص ٢٤ – ٢٥.

(١٩٦) انظـــر مـــندور : الأدب وفنونه ، ص - ص ٩٩ - ١٠٠، حيث يقول [والأبعاد الـــثلاثة للشخصية ليست منفصلة عن بعض ، بل هي في الغالب الأعم متداخلة ومؤثـــرة بعضــــها في بعـــض ، إذ نلاحظ في الحياة اليومية مثلا مدى ما للبعد الجسمي من تأثير على البعد النفسي، فالشخصية المريضة أو المشوهة الخلقة لها نفسية غير نفسية الشخصية الصحيحة السوية "................" . وللبعد النفسي أهميـــته الواضـــحة بالنســـبة للسلوك والتصرفات ، فالرجل المفكر المتأمل غير الرجل الانفعالي المندفع ، والرجل الحسي غير الرجل الروحي ، والعصبي غير اللمفاوي ، وهكذا. ولما كان للأسرة والبيئة الاجتماعية والطبقة التي تنتمي إليها الشخصـــية والمهـــنة التي تزاولها - كلها أثر كبير في السلوك البشري وطريقة التصرف في المواقف والتعامل مع الغير - فإن البعد الاجتماعي له أيضا أهميته في تحديد الصورة العامة للشخصية].

(١٩٧) انظـــر عرض مندور لهذه الاتجاهات في : الأدب وفنونه ، ص - ص ١٠١ - ١٠٢.

(١٩٨) انظر تفصيل ذلك في مواضع مختلفة من فصل المهمة .

(١٩٩) انظـــر : MARKUS LUDWIG :DIE marxitische ANSCHAUNGEN an die TRAGODIE , EBD , S 103.

(٢٠٠) انظـــر - عـــلى ســـبيل المـــثال - تحليل " جراينر" لجماليات تشكيل الشخصية المسرحية تحليلا مركزا ، لا يتجاهل - في الوقت نفسه - كون الشخصية تمثيلا لعصرها :

GREINER NOBERT: EINFÜHRNG ins DRAMA,BAND 2, MÜNCHEN 1982. S- S 11 - 67.

(٢٠١) النقاش : في أضواء المسرح ، ص ١٣٦.

(٢٠٢) النقاش: في أضواء المسرح ، ص ١٣٦.

(٢٠٣) النقاش: في أضواء المسرح ، ص ١٣٦.

(٢٠٤) انظـــر: مندور مسرح توفيق الحكيم ، ص - ص ٣٩ - ٤٢، حيث يرصد في فقـــرات مختـــلفة الـــتأثيرات الســـلبية التي نتجت عن إعلاء الحكيم للفكرة على الشخصيات والصراع الدرامي.

(٢٠٥) لويس عوض : دراسات فى أدبنا الحديث ، ص - ص ١٠٨ - ١٠٩، من مقاله عـــن مسرحية يوسف إدريس " جمهورية فرحات" ص - ص ١٠٥ - ١١١ ، وعنوانه " المدينة الفاضلة على المسرح المصرى"

(٢٠٦) انظر: لويس عوض : دراسات فى النقد والأدب ، مقال " الأقنعة الرومانية" ص - ص ٢٩٣ــ ٢٩٩.

(٢٠٧) انظر مقال لويس عوض عن "جمهورية فرحات" المشار إليه فى هامش رقم ٢٠٥، وانظر أيضا مقالاته :

- الأقنعة الرومانية ، دراسات فى النقد والأدب ، ص - ص ٢٩٣ - ٢٩٩ .

(٢٠٨) النقاش : فى أضواء المسرح، ص - ص ١١ - ١٢.

(٢٠٩) انظــر: لايــوس ايجرى: فن كتابة المسرحية ، ص - ص ١٦٨ - ١٨٣، حيث يتـــناول فيها موضوع " قوة الإرادة فى الشخصية" وترد فى ثناياها الأفكار التى قدمها النقاش ، مدعومة بأمثلة مختلفة يحللها ايجرى.

(٢١٠) انظر: النقاش : فى أضواء المسرح ، ص - ص ١١ - ١٢ .

(٢١١) انظر تحليل آراء لويس عوض فى فقرة الصراع فى هذا الفصل ، وكذا فى فصل المهمة.

(٢١٢) انظــر: شكرى عياد : البطل فى الأساطير والأدب (١٩٥٩)، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٦حيث جعل البطل لدى المذهبين الرومانسى والواقعى [تعبيرا عن طبقة واحدة هى الطبقة المتوسطة] كما كرر هذا الربط أيضا فى ص ١٥٧.

(٢١٣) انظر : شكرى عياد: البطل فى الأساطير والأدب، ص - ص ١٦١ - ١٦٢.

(٢١٤) انظر شكرى عياد ، المرجع السابق ، ص - ص ١٥٦ - ١٥٧.

(٢١٥) انظــر، شكرى عياد : البطل فى الأساطير والأدب ، ص - ص ١٥٠ - ١٥١، حيث يصف البطل فى المسرح الكلاسيكى الفرنسى دون أن يفسر طبيعته تفسيرا اجتماعيا.

(٢١٦) العــالم : الــثقافة والــثورة ، ص ٤٤، من مقال : الخلق فى الفن لا ينفى دلالته الاجــتماعية، ، المقال ص – ص ٣٠ – ٤٧، وقد نشر أولا فى الرسالة الجديدة ١٩٥٧.

(٢١٧) العــالم : المــرجع الســابق ، ص – ص ٤٥ – ٤٦ .ويجدر أن نلحظ أن العالم يستشهد بشخصيات من مسرحيتى" أهل الكهف"للحكيم، و"الناس اللىتحت" لنعمان عاشور.

(٢١٨) انظــر مقدمـــته لمسرحية"بلاد بره" لاسيما ، ص – ص ٣٣٣ – ٣٤١، ولاسيما أيضا تحليله لشخصية محمد النمس. وربما كان من المفيد القول إن ما قدمه أحمد عــباس صالح فى هذه المقدمة من"أفضل" التحليلات النقدية للشخصية المسرحية عند هؤلاء النقاد.

(٢١٩) انظــر: المــرجع السابق، ولاسيما الفقرات التى يربط فيها أحمد عباس صالح – بعمق – بين بنية الشخصية المسرحية وإدراك الكاتب للصراع الاجتماعي، و من ذلك ما يقوله – بعد أن حلل بعض الشخصيات مؤكدا على دلالة انتمائها الطبقى [وهنا نشعر أن مرحلة التحول عندما يضع الفنان أصابعه على أسرارها، تكشف بشكل مباغت عن تطور فنى فى تاريخ المسرح المصرى بالغ الأهمية، هو ميلاد الشخصـــية الدرامية التى تتنازعها عدة نداءات من صميم تركيبها، ونجد ظاهرة سقوط البطل تدق كظاهرة درامية خشبة مسرحنا ، دقة الشخص الغريب الذى لم يألف هذه الخشبة بعد. وفى نفس الوقت تختفى – فى غمامة ليست مضببة تماما بعــد – تلك الأشباح القديمة للشخصية المسطحة التى لم تعان، ولم تتمزق ، إلا المعاناة الساذجة التى يلقيها عليها العالم الخارجى.

وذلــك البطل الدرامى الذى التقينا به فى بلاد بره وبنسب متفاوتة فى شخصيات هــذه المســرحية، يتفــتح أيضا على ظاهرة جديدة، على قوة غامضة تلعب فى مصيره، إنها نوع من القدر، ولكنه قدر جديد تشكله جبرية خلقها تشابك العلاقات والقوانين الاجتماعية فى مرحلة التحول] ص ٣٣٦.

وانظر أيضا نصه [ومن أبرز ميزات نعمان عاشور كمؤلف درامى أنه يضع يده مــنذ أن بــدأ الكتابة على الحركة الجدلية للمجتمع، وهو من أكثر كتابنا اهتماما برصــد الصــراع الطبقى واكتشاف حركته، وتكاد مسرحياته جميعا تدور حول

الطـبقات، وهو لم يدار هذا أو يخفه، بل اختار أن تكون عناوين مسرحياته دالة عـلى الطبقة التى يرصدها. ومسرحية بلاد بره تطفو على التيارات التى تعيش فى قلب المجتمع الآن. وليست عبارة بلاد بره إلا دلالة على السمة العامة للتطلع الطـبقى مـن جانب، وجنة الطبقات المنهارة من جانب آخر، ومورد للنازحين الذيـن هجروا مصر قبل أن تلقحها ريح الثورة وتعيد الخصوبة إليها من جانب ثـالث] ص ٢٣٨. ولعـل هذا النص أن يكون بالغ الدلالة على الاستنتاج الذى نتحدث عنه.

(٢٢٠) حـول مفهـوم النمط عند لوكاتش ، انظر كتابه: دراسات فى الواقعية الأوربية ، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٢٨.

(٢٢١) انظر المرجع السابق ، مواضع مختلفة ولاسيما تحليل لوكاتش لبلزاك.

(٢٢٢) انظر دراسة جراينر المشار إليها فى هامش ٢٠٠ فى هذا الفصل.

(٢٢٣) مندور: فى المسرح العالمى، ص - ص ١٦ - ١٧.

(٢٢٤) انظـر : اريك بنتلى : المسرح الحديث ، ترجمة محمد عزيز رفعت ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٥، ص - ص ٢٥٠ - ٢٥١.

(٢٢٥) مندور: فى المسرح العالمى، ص ١٧.

(٢٢٦) انظر المرجع السابق،ص ١٨.

(٢٢٧) مندور: الأصول الدرامية ، ص ١٠.

(٢٢٨) انظر المرجع السابق، ص-ص ٢٣-٢٤، وانظر أيضا: الأدب وفنونه، ص١٢١.

(٢٢٩) انظـر سعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية فى مسرح بريخت، ص ١٠٣، ١٠٦، حيـث يرصـد هـذه الوسائل ويستنتجها فى تحليله لمسرحية" الاستثناء والقاعدة".

(٢٣٠) غـالى شكرى: ماذا أضافوا إلى ضمير العصر ، ص - ص ٥٥ - ٥٦. وبقية العناصـر الـتى يرصـدها غالى شكرى نقلا عن هؤلاء المخرجين هي: عدم خضـوع الشكل الملحمى للتصنيف التقليدى إلى كوميديا وتراجيديا، كما أنه ليس تـراجيكوميديا، وتحطيـم فكـرة البطولة التراجيدية، وإلغاء الإيهام عن طريق

الخطـــاب المباشر بين الجمهور والكورس، وتحول العنصر الغنائى إلى عنصر ملحمى حين يتم الحدث ويتطور مع الإنشاد المزدوج.

(٢٣١) مندور: الأصول الدرامية ، ص ٢٤.

(٢٣٢) انظـــر المــــرجع السابق، ص – ص ٢٣ – ٢٤. ومن المهم ملاحظة أن موقف مــــندور مـــن الصراع فى المسرح الملحمى يتسم بالتردد؛ فهو أحيانا يصفه بأنه صــــراع قضائى – كما فى الاقتباس المنقول – بينما نجده يؤكد خروج بريشت عـــلى الأصول الدرامية التقليدية [دون أن يفشل أو يضعف ، لأنه احتفظ للدراما بعنصــــرها الأساسى وهو الحركة] فى المسرح المصرى المعاصر، ص ١٣٠، ويتكرر الرأى ذاته فى كتابه "الأدب وفنونه" ص ١٠٧ . ولعل تردد مندور هذا يشير إلى عدم قدرته على تأسيس موقف نقدى عميق من المسرح الملحمي.

(٢٣٣) انظر : صبحى شفيق : برخت والمسرح الواقعى الملحمى، ص ١١١.

(٢٣٤) انظر المرجع السابق، ص ١١٢.

(٢٣٥) نفس المرجع والصفحة.

(٢٣٦) انظر : BRECHT : THEATERARBEIT :E.B.D, S 38.

(٢٣٧) انظـــر: صــــبحى شفيق: برخت والمسرح الواقعى الملحمي، ص – ص ١١٣– ١١٥، حيـــث يحلل مسرحية " الاستثناء والقاعدة" ويلتفت – بذكاء ودقة أيضا – إلى دور عناصــــر الصــــياغة اللغوية والجمالية فى تحقيق التغريب، منها: دلالة الكـــلمات ، وكيفيــــة صــــياغة الحــــوار، والدلالات الاجتماعية للأوصاف التى تســـتخدمها الشخصــــيات فى الحــــوار.كما أدرك أيضا التأثير الناتج عن تكرار الكلمات المصحوب بحركات آلية فى النطق مما يجعل المنطوق ذا تأثير كوميدى يـــؤدى إلى إدراك المتلقى أن تلك الكلمات – مثل نظام العالم ، الجنس المختار، القـــانون، العدالــــة الاجتماعية، الفوارق الطبقية – تشكل حائطا صلبا فى نفوس الجماهير يمنعها من اكتشاف عناصر التغيير فى المجتمع.

(٢٣٨) أميـــر اسكندر: الثورة والمسرح الدرامى، مجلة المجلة، يوليو ١٩٦٥، ص ٢٨، وهو يقول فى المقال نفسه إن الحكيم قد [استمد معظم إطارات مسرحياته القديمة من التراث الشعبى القديم ومن التراث الإغريقى] ص ٢٨ أيضا.

(٢٣٩) زكى طليمات : مفاهيم مسرحية للمناقشة ، مجلة المجلة ، مايو ١٩٦٧ ، ص ٣٠ المقال ص – ص ٢٩ – ٣٥

(٢٤٠) انظر – على سبيل المثال : سعد أردش : نحو فكر مسرحي جديد ، مجلة الفكر المعاصر ، مايو ١٩٦٥ ، ص – ص ٧٦ – ٨٨ ، حيث يدعو [إلى أن نبدأ فى البحث الجاد عن أسس لبناء مسرحى مصرى ، نابعة ؟ "نابع " من ثقافة شعبنا وتاريخ كفاحه وفنونه التعبيرية المرتجلة] ص ٧٩.

(٢٤١) هذه أمثلة متعددة على تواتر هذه الظاهرة فى خطاب هؤلاء النقاد :

١ – فى تناول "غالى شكرى " لمسرحية توفيق الحكيم "الطعام لكل فم " التفت إلى أن الحكيم قد ارتكز فيها [على الأساس الفولكلورى الذى ارتكز عليه بريخت فى بناء مسرحه الملحمى] ثورة المعتزل" ص ٣٣٩.ويقصد بذلك الأساس إفادة الحكيم من خيال الظل، ولكن غالى شكرى يكتفى بالرصد فقط ، ويقدم تحليلا للمسرحية لاتبدو فيه أية فاعلية لخيال الظل، وهو يكتفى بالإشارة إلى أن "خيال الظل هو الإضافة التى يبرر بها توفيق الحكيم فنيا هذه الازدواجية بين قصة "حمدى وسميرة" – الإطار العام للدراما – وبين قصة "طارق ونادية وأمهما [التى تشكل المضمون الفنى للدراما] ص ٣٣٨. انظر تناوله لهذه المسرحية : ثورة المعتزل ، ص – ص ٣٣٦ – ٣٤٤.

٢ – انظر أيضا : فاروق عبد القادر : اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى : يوسف إدريس، مجلة المسرح، يوليو ١٩٦٤، ص – ص ٣٨ – ٤٥. حيث لا يناقش الشكل أو التشكيل كاشفا عن التأثيرات الشعبية فيه، بل يكتفى بالقول عن "الفرافير" إن [يوسف استطاع أن يقدم فى الفرافير مادة ثمنية هى شخصية فرفور نفسها التى التقطها من سامر القرية وجعل منها أساس عمله المسرحى] ص – ص ٤٤ – ٤٥ .

٣ – انظرأيضا: العالم : الوجه والقناع ، مقال "لاشيئ غير الحزن الأسود" ص – ص ١٥٢ – ١٥٣ ، حيث يتناول مسرحيتى شوقى عبد الحكيم "شفيقة ومتولى" و" المستخبى" .

(٢٤٢) ADORNO THEODOR W: THESEN zur KUNSTSOZIOLOGIE .in LITERATURSOZIOLODIE.BAND1,BEGRIFFundMETHODIK.HERAUSGEGEBEN von JOAICHIM BARK .STUTTGART 1974.S66.

(٢٤٣) من المهم الإشارة إلى أن لوكاتش وويليامز يتناولان اجتماعية الدراما.

(٢٤٤) LUKACS GEORG: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS,E.B.D ,S 20.

(٢٤٥) Willaim, Raymond:The Long Revolution New york, Columbia University Press1961, P 246.

(٢٤٦) LUKACS: E.B.D SS 4

(٢٤٧) FIEBACF JOACHIM : BEZIHUNGEN zwischen FUNTION und SUTRUKTUR des THEATERS in : FUNKTION der LITERATUR , BERLIN D.D.R.1975, S 359.

(٢٤٨) FIEBACH : E.B.D, S 359.

(٢٤٩) FIEBACH : E.B.D, S 360.

(٢٥٠) انظـــر مقولته حول اجتماعية الشكل التى استشهدنا بها فى فصل المهمة فى هذه الدراسة.

(٢٥١) انظر: LUKACS : E.B.D S -S26- 42.

(٢٥٢) انظر تحليل لوكاتش للصراع في : LUKACS :E.B.D S-S 21 - 26.
-Approximation to Life in The Novel and The play ,in Sociology of Literature and Drama.ed by Elizabeth and Tom Burns,Penguin 1973,P P 286 295.

(٢٥٣) Williams: The Long Revolution,Ibid P 236.

(٢٥٤) Williams: Ibid , P 236.

(٢٥٥) انظر : Williams : The Long Revolution P-p 246 - 73.

حيــث يقــدم الـــتاريخ الاجتماعى للدراما الإنجليزية منذ العصور الوسطى إلى منتصف القرن العشرين.

(٢٥٦) إن دراســة ويـــليامز المشـــار إليهـــا فى الهوامش السابقة قد اعتمدت على هذا المصـــطلح الـــذى اســتخدمه ويـــليامز، ويبدو أنه قد أصله فى النقد المسرحى وسوسيولوجيا المسرح بدليل أن "هدجسون" قد اعتمده فى معجمه للدراما، انظر: Hadgson, Ibid P 355.

(٢٥٧) للتمثيل على هذه الظاهرة ، انظر مقال النقاش عن مسرحية " شفيقة ومتولى" فى كــتابه " فى أضـــواء المسرح" ص – ص ٩٠ – ٩١.فبعد أن يشير النقاش إلى أهميـــة اســـتلهام الـــتراث الشـــعبى ،ويقـــدم أمثلة مختلفة من الآداب الأوربية والهـــندية(انظـــر ص – ص ٩٠ – ٩٤) يأخذ فى البحث عن عناصر الشكل المســـرحى فى مســـرحية شوقى عبد الحكيم ، فيرصد سكون الصراع ، وجمود الموقـــف المســـرحى"= الحـــركة" ، مما أدى – فيما يرى النقاش – إلى تسطح الشخصـــية الرئيســـية فى المسرحية. انظر المقال ص – ص ٩٤ – ٩٨. وإذا كـــان النقاش قد أشار إلى بعض التأثيرات الغربية المحتملة على مسرحية شوقى عـــبد الحكيم ، فإنه لم يحاول الكشف عن تأثيرات التراث الشعبى عليها واكتفى بـــالحديث العـــام . بينما غيَّب تمامًا السؤال المنطقى فى هذه الحالة ، وهو:هل نـــبحث – فى حالـــة دراسة مسرحية تعتمد علىالتراث الشعبى أو على الأشكال التمثيـــلية الشعبية – عن نفس العناصر الدرامية أو المسرحية العامة التى نبحث عنها فى مسرحية لا تعتمد على ذلك التراث أو تلك الأشكال؟.

(٢٥٨) النقاش: فى أضواء المسرح، ص ٩٤ .

(٢٥٩) انظر تحليل هذه المقولات فى هذا الفصل وفى فصل المهمة من هذه الدراسة.

(٢٦٠) مـــن أهم السلبيات السارية فى دراسات الأدب الشعبى"١٩٤٥ – ١٩٦٧" أمران: المنطـــلق الدفـــاعى الـــذى انطلق منه أصحاب هذه الدراسات ، ثم غلبة التوجه التاريخى والوصفى الذى أدى – فى كثير من الأحيان – إلى عدم اقتدار منتجى تـــلك الدراســـات على الكشف المتأنى عن جماليات النصوص أو الظواهر التى توقفوا عندها.

ونـــرى أن هـــذه الســـلبيات مرتبطة بطبيعة النشأة التاريخية لهذه الدراسات فى المجتمع المصري. ويحتاج هذا الموضوع إلى دراسة جادة.

(٢٦١) تواتـــرت هذه المقولات والاجتهادات فى عدد من دراسات الأدب الشعبى "١٩٤٥ – ١٩٦٧" على النحو التالى:

١ - تـــناول العناصر الدرامية فى الإبداعات الشعبية ، برز لدى فاروق خورشيد ومحمود ذهنى بصفة خاصة ، حيث توقفا فى دراساتهما حول السيرة ، وحول القـــص الشـــعبى "= الرواية عند خورشيد" أمام كثير من العناصر الجزئية ،

الدراميــة ودورها فى تشكيل بعض جوانب بناء السيرة ، أو القص الشعبى . انظــر عــلى سبيل المثال : فاروق خورشيد ومحمود ذهنى: فن كتابة السيرة الشعبية (١٩٦١) : ط٢، دار الشروق ، ١٩٨٠، ص – ص ١٧٤ – ١٧٥ ، ص ٢١٥، ٢١٧، ٢١٨ . وهــذا ما تواتر أيضا لدى ذهنى فى كتابه : سيرة عنترة (١٩٦١)، ط٢ ، دار المعارف ١٩٨٤. وانظر أيضا فاروق خورشيد: فى الرواية العربية: عصر التجميع (١٩٥٩)، ط ٣، دار الشروق ١٩٨٢، ص ١١٩، ١٣١ – ١٣٢، ١٣٣، ١٣٥، ١٤٦، ٢٠٦، حيث يركز خورشيد على إظهــار" المضمون الدرامى "فى قصص شعبية مختلفة ، كما يعتمد على هذه العناصــر فى إثــبات مقولــته أن العرب قد عرفوا الملاحم ، انظر : فصل الملاحم الشعبية ، ص – ص ١٦٢ – ١٧٦.

٢ – دراسة كيفية بناء شخصية البطل فى بعض السير الشعبية ، تتمثل فى فصل " ملامــح بطل السيرة" من دراسة خورشيد وذهنى: فن كتابة السيرة، ص – ص ٢١ – ٣٢ ، حيــث قدمــا دراسة من أعمق الدراسات عن التأصيل تقوم عــلى أســاس مفهوم محدد للدراما والبطل الدرامى ، والعلاقة بين الصراع الاجــتماعى والصراع الذى يتجسد فى شخصية البطل، وكيفية تطور شخصية البطل فى علاقتها بالصراع الاجتماعى. وكان يمكن لهذه الدراسة" المهمة" أن تكون أساسا صالحا للتأصيل فيما يتعلق ببنية شخصية البطل.

٣ – تــناول عناصــر الأداء فى السيرة الشعبية واعتمادها على "التمثيل" من أهم الإنجازات التى قدمها عبد الحميد يونس ، وقد اعتمد على وصف أداء الراوى وصفا دقيقا ، وقرن بين الأداء ومحاكاة الشخصيات. انظر كتابيه:

– الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى ، ص – ص ١٥٢ – ١٥٣ .

– الظاهــر بيبرس فى القصص الشعبى، المكتبة الثقافية ، عدد رقم ٣، وزارة الــثقافة والإرشــاد القومى،بــدون تاريخ ، ص – ص ٣١ – ٥٠، فصل "فن المحدث المحترف"

ومن المهم الإشارة إلى أن يونس فى كتابه الثانى كان ينطلق – فى دراسته الأداء – من مقارنة صريحة بين السيرة والتمثيل.

٣ – تبدى البحث عن العناصر الأدائية / التمثيلية فى دراستى إبراهيم حمادة ، وعبد الحميد يونس عن خيال الظل ، انظر:

– ابراهيم حمادة : خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال " دراسة وتحقيق"، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣، فصل " بين التمثيل والأدب " ص – ص ١٠٤ – ١١٨.

– عبد الحميد يونس : خيال الظل : المكتبة الثقافية ، عدد ١٣٨ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، أغسطس ١٩٦٥، فصل المسرح والجمهور ص– ص ٢٦ – ٢٨ ، وفصل : مسرح ليلى مقفل ص – ص ٢٩ – ٣٧، فصل : الكاتب المسرحى ص – ص ٦٠ – ٦٤ .

٤ – انظر تلك الإشارة لدى عبد الحميد يونس فى كتابه : الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، ص ١٠ .

(٢٦٢) انظر : عبد المنعم تليمة: النقد العربى، المدخل وعنوانه: النقد العربى الحديث: بحث فى الأصول والاتجاهات والمناهج، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص – ص ٤٨٠ – ٤٨١ .

(٢٦٣) هذا هو المفهوم المركزى الذى يستند إليه " جان دوفينو" انظر الجزء الأول من كتابه ، سوسيولوجيا المسرح .

(٢٦٤) انظر : Burns,Elizabeth:The Thearitical ity ,London ,1972 , P-P 2- 5.

(٢٦٥) Burns : Ibid P 6.



الفصل الثالث

أداة المسرح / اللغة

(١)

تمـــثل أداة المســـرح مشكلة مهمة تواجه كل خطاب ينتمى إلى مجال النقد المســـرحى، إذ إن المســـرح نوع أدبى وفن أدائى فى آن واحد، دون انفصال بين هذيـــن الـــبعدين حتى حين يقتصر النتاج المسرحى على أن يكون مجرد نصوص أدبيـــة. وهذا ما يجعل الناقد المسرحى محتاجًا إلى امتلاك أدوات نقدية قادرة على تحليل لغة المسرح فى جانبيها الأدبى والأدائى. ولقد قدمت الدراسات السيميوطيقية تصـــورا شاملا للغة المسرح لا يقصرها على العناصر اللغوية – بالمعنى التقليدى – بـــل يمدُّها إلى كل ما يستخدم على المسرح بوصفه علامة تؤدى – فى تفاعلها مـــع مختـــلف العلامات المسرحية – إلى إنتاج دلالة المسرحية(١). ورغم هذا فما تـــزال بعـــض الدراسات السسيو – سيميوطيقية المعاصرة تعوّل كثيرا على دور الحـــوار فى المسرح، وتجعل لتشكيله دورا حاسما لأنه [يرتبط بالنص بوصفه اللب الأساسى للمسرح](٢).

ولقـــد كان اهتمام منتجى خطاب النقد الاجتماعى فى مصر بلغة المسرح – سواء فى جانبها النصى أو جانبها الأدائى – ضئيلاً يكشف عن عدم اكتراثهم دائما بتـــناول جماليات لغة المسرح ؛ يستوى فى هذا المقالات الصحفية التى تشكل الكم الأكـــبر من هذا النتاج، والدراسات النصية المطولة(٣). ولعل هذا ما يشير، ابتداء، إلى افتقاد منتجى هذا الخطاب الأدوات النقدية القادرة على تحليل لغة المسرح فى تـــبدياتها العينية الملموسة ؛أى فى النصوص المسرحية العربية المختلفة. ومع ذلك فمـــن الممكـــن تصـــنيف نتاج هؤلاء النقاد حول لغة المسرح إلى ثلاثة مجالات، مختـــلفة فى موضوعها، متصلة فى الدلالات التى تنطوى عليها من حيث إسهامها معـــا فى الكشـــف عن بعض جوانب بنية الخطاب. ويتعلق الجانب الأول بوظيفة الحـــوار، بينما يرتبط الجانب الثانى بمسألة لغة الحوار بين الشعر والنثر، ويتصل بهذين الجانبين معًا ماقدمه هؤلاء النقاد حول "سلبيات "لغة المسرح شعرية كانت أم نـــثرية. وأمـــا المجال الثالث فيختص بمسألة الفصحى والعامية فى لغة المسرح العـــربي. ومـــن الواضح أن هذا المجال الثالث هو أكثر المجالات التى اهتم بها هؤلاء النقاد.

(٢)

لا يكــاد دارس خطــاب هــؤلاء النقاد يظفر باجتهادات متعددة منهم حول وظيفــة لغة المسرح إلا فى مواضع قليلة مرتبطة بكتابات بعضهم النظرية، و هذا مــا يظهــر بوضـــوح لدى مندور ولويس عوض اللذين ينطلقان من الإقرار بأن الحــوار هو المقوم الأساسى للمسرح، أو [هو الذى يتكون منه نسيج المسرحية][٤]. بيــنما ربــط لويــس عوض الحوار بالصراع – الذى عده العنصر الأساسى فى المسرح كما فى مقالاته "المسرح المصرى " – حيث رأى أن الحوار [هو الأساس الأول لكــل مسرح وبغيره لا يكون هناك مسرح ولكن هناك إشكالا آخر وهو أن الحــوار وحــده لا يخرج منه مسرح، بل لابد من مقومات أخرى حتى تخرج من الحــوار الدرامـــا، أساس مثلا أن يدور الحوار حول محور أساس كذلك أن يكون محــور الحــوار صراعا بين قوتين فى داخل نفس واحدة أو فى داخل إطار. ولقد يكون هذا الصراع صراعا مجردا بين عاطفتين فى قلب رجل واحد، أو بين بطلين يدوران فى فلك واحد وتربطهما أقوى روابط الحياة][٥].

بيــنما طــرق خطاب مندور النقدى مناطق مختلفة حرص فيها على تحديد بعض مقومات الحوار المسرحى؛ من مثل جعله الموضوعية المقوم الأساسى الذى يصـــاغ بــناء عــليه الحوار الدرامي؛ إذ إن [الحوار الدرامى موضوعى بطبيعته ويجــب أن يظــل موضـــوعيا][٦]. وتتحقق هذه الموضوعية – لدى مندور – فى الحــوار شعريا كان أم نثريا دون أن ينفى مندور – فى الوقت نفسه – إمكانية أن يتبدى فى الحوار الموضوعى طابع غنائى[٧].

وقــد حــدد مندور للحوار الدرامى وظيفتين مختلفتين هما تحريك الأحداث داخــل المســرحية وتصـــوير الشخصيات[٨]. ومن الواضح أن مثل هذا التحديد الوظيفى العام للحوار فى المسرحية قد استقر فى بنية هذا الخطاب بدليل أن رصد بعــض منــتجى هذا الخطاب لسلبيات الحوار المسرحى – فى بعض النصوص أو العروض التى تناولوها بالنقد – قد استند إلى افتقادها هاتين الوظيفتين.

وبقــدر ما يتجاوب هذا التحديد الوظيفى مع ما استقر فى بنية هذا الخطاب مــن تُطّــلب أن يكون الحدث/ الصراع مركزا، فإنه قد تجلى أيضا فى إسهامات قليــلة جــدا لــدى منتجى هذا الخطاب تشدد على ضرورة تحقق التركيز فى لغة الحــوار المســرحى تشــديدا أدى - لدى العالم - إلى قرن تلك اللغة - من حيث طبيعــتها - بلغة الشعر؛ إذ إن [لغة المسرح ليست هى لغة محادثاتنا العادية، وإنما هى لغــة مركــزة تقترب من لغة الشعر من حيث الانتقاء والتركيز والموسيقى، ومهمــتها الأساســية لا تقديــم المعــلومات بــل دفع حركة المسرحية من خلال شخصياتها وإبراز معالم هذه الشخصيات ونقل التجربة إلى القارئ أو المشاهد نقلا فنيا لا ذيول فيه و لا إضافات][9].

(٣)

ربمــا كــان اهــتمام منتجى هذا الخطاب بمسألة لغة الحوار المسرحى فى علاقــتها بكــل من الشعر و النثر أكثر من اهتمامهم بمسألة وظيفة تلك اللغة، لأن بعــض العــروض أو النصوص التى تناولوها استخدمت الشعر لغة لها، وإن ظل تــناولهم لهــذه المسألة رهيناً بتلك النصوص أو العروض، بينما كانت اجتهاداتهم الــنظرية حولها قليلة ؛ تمثلت فى جانبين: أولهما فقرات مختلفة - فى نتاج مندور الــنقدى بصفة خاصة، وبدرجة أقل كثيرا لدى لويس عوض - عن التحول فى لغة المســرح مــن الشــعر إلى النثر - فى العصر الحديث - وارتباط ذلك بالتغيرات الاجتماعية المختلفة[10].

وأمــا ثانيهما فقدمه مندور وحده، وهو يتعلق بمدى صلاحية كل من الشعر والنــثر لغــة للمسرح. ويكشف تحليل نتاج مندور حول هذا الجانب[11] عن تردد مــندور بيــن وجهتين متعارضين ؛ فثمة وجهة يبدو فيها مندور قريبا إلى اعتبار النــثر لغة صالحة للمسرح، ويستند مندور فى وجهته تلك إلى ثنائيات ثلاث هى: التعــبير/ الخــلق / الفكر من ناحية، و الجمال / الوسيلة / الغاية من ناحية ثانية، ويفضــى اجــتماع الأطــراف الثلاثة الأولى من هذه الثنائيات إلى حدّ النثر، بينما يفضى اجتماع الأطراف الثلاثة التالية إلى حدّ الشعر، وهذا ما تكشف عنه عبارات

مـــندور من أن [النثر بوجه عام يسير نحو هدف هو : التعبير عن مكنون الفكر أو إحساس القلب، وهو لذلك وسيلة لا غاية، وأما الشعر ففن جميل فى ذاته يقصد إلى خــلق الصور الجمالية أولا، ويأتى التعبير فيه فى المرتبة الثانية] [١٢]، مما يفضى إلى تفضــيل النــثر لغة للمسرح لأن [الشعر أصلح للوصف والتصوير منه للتعبير والإفصاح اللذين يتطلبهما الأدب المسرحى، ويكون مجاله الغناء لا المسرح] [١٣].

وثمـــة وجهة ثانية يتحرك نحوها خطاب مندور ليفضل الشعر لغة للمسرح، وحينــئذ يعمــل منتج الخطاب على الكشف عما يمتاز به الشعر عن النثر امتيازا ينجــلى لــدى مــندور عن اقتدار الشعر على أن يؤدى وظيفة النثر وزيادة ؛إذ إن [الشــعر لا يعجز عن التعبير الذى يستطيعه النثر بل على العكس يفوق النثر لأنه يســتطيع بواسطة النغم أن يستخرج اللون العاطفى للفكرة أو يوحى بالحركة التى لا تــوحى بهــا دلالة الألفاظ فى ذاتها، وهكذا نخلص إلى أن الشعر أداة صالحة لكل ضروب الأدب بما فيها الأدب التمثيلى ولكن "على الترجيع لا على التقطيع " كما قــال بحق بن عبد ربه نقلا عن الفلاسفة، أى على أن يترنم بهذا الشعر لا على أن يقــرأ فى صــمت أو يــلقى فى حوار. وفى رأينا أن هذا الترنيم يبلغ مداه وتتحقق وظــائف النغم وقدرته التعبيرية والتصوير إذا تغنى بهذا الشعر، وبخاصة إذا كان شعرا غنائيا بخصائصه الجمالية المعروفة][١٤].

فــإذا قــرن الدارس النتيجة المهمة التى انتهى إليها مندور فى تلك الوجهة الــثانية، بتطبيقات مندور النقدية على المسرحيات الشعرية؛ فمن المفيد ملاحظة أن مــندور لم يقم فيها بالكشف عن تميز الشعر وجماليته، بل إنه – فى بعضها – قد أكــد [أن هناك شكا كبيرا فى أن الشعر أصلح من النثر فى الحوار المسرحى][١٥]. وقــد تجاوب فى مسلكه هذا مع غيره من نقاد هذا الاتجاه فى اكتفائهم بالتوصيفات العامة حول لغة المسرحيات الشعرية[١٦].

وقــد كشــفت بعض تطبيقات النقاش عن اقترابه من إدراك وجود أكثر من مســتوى لغوى فى لغة المسرح الشعرى ينبنى التمييز بينها على أساس العلاقة بين طبيعة اللغة والوظيفة التى تؤديها فى المواقف المختلفة فى المسرحية ؛ ففى بعض الأحيان تقترب اللغة الشعرية من النثر [فى الأجزاء التى تحتاج إلى مادة نثرية مثل

نقـل خبر من الأخبار أو إذاعة منشور أو الاتفاق على شيء مادى محدد][17] مما ينـتج مسـتوى لغويـا قريـبا مـن لغة النثر. بينما يتسم المستوى الثانى ببروز "الشعرية" فيه والتى تتبدى فى [أسلوب يرتفع ويسمو من ناحية الموسيقى و التعبير والـروح العامة][18]. وإذا كان النقاش قد قرن هذا المستوى ب [المواقف الشعرية الكبيرة][19] فإن تحليل دلالة هذا الوصف تشير إلى أنه يدل لدى النقاش على لحظة تقـوم عـلى تفجـر عاطفى أو شعور كبير[20]، ولهذا وصفها النقاش بأنها لحظة شـعرية[21]، ولكن النقاش لم يكشف عن كيفية "سمو " هذه اللحظة فى "الموسيقى " و"الـروح العامـة " ممـا أعاق تأصل هذا التمييز بين المستويات اللغوية فى لغة المسـرحية الشـعرية فى بنية هذا الخطاب، إعاقة يدعمها عدم اقتدار منتجى هذا الخطـاب عـلى تـناول بعـض الجوانب اللصيقة بلغة المسرحية الشعرية – مثل الموسيقى – إلا نادراً[22].

(٤)

يحتاج أى خطاب نقدى يتعامل مع المسرح – من حيث هو تشكيل جمالى – إلى تأسـيس بعض المقولات المحددة لطبيعة لغة المسرح تأسيسا يرتكن إلى علاقة لغـة المسـرح – من حيث طبيعتها ووظيفتها – بلغة الأنواع الأدبية الأخرى من ناحيـة، وإلى "الـتميز/ الاختلاف " الذى تتسم به لغة المسرح من حيث كونها لغة أدائية – من ناحية أخرى. ويحتاج تأسيس هذه المقولات – عن لغة المسرح – إلى مقولـة أولى، أساسية عن اجتماعية اللغة. ولقد كادت هذه المقولة الأولى تتأسس لـدى سـلامة موسى حيث ربط بين الوظيفة الأساسية للغة، وهى التوصيل، وبين تأثر اللغة بالمجتمع الذى ينتجها من ناحية، وتأثير اللغة فى ذلك المجتمع من ناحية أخـرى[23]، فأسـس بذلـك مقولـة اجتماعية اللغة من حيث طبيعتها و من حيث وظيفتها أيضاً.

ولقد تولد عن هذه المقولة – فى بنية هذا الخطاب – مقولة أخرى تحدد لغة المسـرح – شـعرية كـانت أم نـثرية – بوصفها لغة اتصالية، أدائية، لا تنفصل جماليـتها عن اتصاليتها وأدائيتها. ولقد صاغ مندور هذه المقولة وربط بينها وبين

مقولة الواقعية التى ترتكن إلى "الممكن"؛ فحد هذه المقولة فى نص طويل دال يرى أن [الأداء وســيلة لاغايــة، والــذى يجب أن نتساءل عنه هو إلى أى حد استطاع المؤلف أن يستخدم الوسيلة التى اختارها فى أداء ما يريد أن يؤديه سواء كانت تلك الوســيلة شــعرا أم نثرا، وبلغة فصحى أم دارجة أم عامية. والواقعية لا تنبع من نــوع الأداة المستخدمة وإنما تنبع من صدق مطابقة ما يجرى به الحوار لما يمكن أن يعــتمل فى نفــوس شخصــيات المســرحية من أفكار وأحاسيس فى الظروف والأحــداث الــتى يحيطهم بها المؤلف، أى أن الواقعية تنبع من لسان الحال لا من لســان المقال. ولكن لما كان كل مؤلف مسرحى يخاطب جمهورا فمن البديهى أن يخاطــبه بلغة يفهمها ما استطاع إلى ذلك سبيلا، وأن يطوع تلك اللغة بحيث تؤدى كــل مــا يستطيع أن يتسقطه من لسان الحال فى دقة ووضوح وتعبير مباشر وإلا ظــلت المعانى والأحاسيس مطمورة فى نفوس شخصياته أو عجزت عن أن تصل إلى نفــوس سامعيه أو قارئيه][٢٤]. وبقدر ما يشير هذا النص إلى تأكيد مندور على طــبيعة لغــة المســرح من حيث هى لغة اتصالية، أدائية، لا تنفصل جماليتها عن اتصــاليتها وأدائيــتها – فإنــه يكشف عن شمولية الفهم الذى يقدمه مندور شمولية تتجــلى فى حرصــه عــلى تعميــم مقولته بحيث تشمل الأنماط المختلفة من لغة المسرح: الشعر/ النثر، الفصحى/ العامية/ الدارجة.

ولقــد كــانت هــذه المقولة هى المنطلق الذى انطلق منه بعض منتجى هذا الخطــاب لرصد بعض سلبيات التحققات الجمالية للغة بعض النصوص المسرحية، ومن الملاحظ أن هذا الرصد قد تجلى – بوضوح – فى نقد هؤلاء النقاد للنصوص الشــعرية أساسا، ومسرحيات عزيز أباظة بصفة خاصة. ولقد رصد هؤلاء النقاد عدة سلبيات "تصيب" لغة المسرحية الشعرية؛ وأولها الخطابية التى تعنى أن تكون لغــة الحوار تكون – فى بعض الأحيان – غير ممثلة [لطبيعة الشخصية المتكلمة ووضــعها النفســى والاجــتماعى][٢٥]. وإذا كان القط قدم نماذج مختلفة تشير إلى تحقق هذة "السلبية " فإنه قد حرص على أن يكشف عن أن اللغة – فى هذه النماذج – تخــالف الواقعيــة[٢٦]، وهــو فى ذلــك لا يختلف عن مندور الذى كان يرفض "الســلبية " نفسها من منظور إخلالها بمبدأ المشاكلة[٢٧]، وذلك ما يشير إلى فاعلية مقولتى" الواقعية " و"المشاكلة " فى موقف بعض نقاد هذا الاتجاه من لغة المسرح.

وأمـــا ثاني هذه "السلبيات " فهي ظاهرة استخدام ألفاظ "غريبة " أو" مهجورة " لا تـــراعي فيهـــا طبيعة المسرح الأدائية التي تقتضي أن يفهم الجمهور ـــ للوهلة الأولى – مـــا يعرض أمامه، ولقد تنوعت التوصيفات التي وصف بها هؤلاء النقاد تـــلك الظاهـــرة؛ فهي – عند مندور – "المعاظلة"و "الغريب"[٢٨] وكلا المصطلحين يـــرتدان إلى مـــنجزات النقد العربي القديم، و البلاغة العربية[٢٩] وإن كان هذا لا يـــنفي أن هذه "السلبية" فيهما كانت تُبْحَثُ في إطار البيت الواحد لا العمل الفني في كليته[٣٠].

بينما وصف لويس عوض هذه الظاهرة بتعبير "الجلاميد اللغوية"[٣١].

وإذا كـــان رفـــض هـــؤلاء النقاد هذه "السلبية" يستند إلى تقويضها للطبيعة الأدائية، الاتصالية للمسرح – فإن ثمة إضافة مهمة قدمها القط حيث كشف، ضمناً، عـــن أن شـــيوع هـــذه السلبية في النصوص المسرحية، يمكن أن يكون عائقا أمام تأصـــيل المســـرح الشعري في المجتمع العربي ؛ فإذا كان المسرح يقتضي – فيما يـــرى القط – حوارا حيا، ذا ألفاظ موحية، [يدركها السامع في يسر وسهولة][٣٢]، فـــإن [المسرحية الشعرية أشد حاجة إلى مثل هذا الحوار ليغطي على المفارقة التي لابـــد أن تقـــوم بين الحديث الشعري و حديث الشخصيات في حياتها العادية، وقد تكـــون كـــلمة "الرشح " مثلا أكثر إحاطة بمعاني الجهد والتعب بمعناها المعجمي، ولكن كلمة "الكد" أو "الكدح" رغم ذلك أكثر حياة وتأثيراً في نفس السامع لأنها لفظة قد ارتبطت لديه بمشكلات ومعان خاصة يعانيها أو يشاهدها كل يوم في الحياة][٣٣].

وقـــد أشار هؤلاء النقاد إلى سلبيات أخرى أقل تواترا وأقل عمومية في لغة المسرح الشعري(٣٤).

(٥)

إذا كـــانت مســـألة الفصـــحى والعامية – من حيث صلاحية كل منهما لغة للمســـرح العـــربي – قد كانت واحدة من المشكلات التي واجهت مبدعي المسرح العـــربي ونقاده منذ بداياته المرصودة تاريخياً، فإنه قد تشكل تراث ضخم – إبداعيا

ونقديـا – يكشف عن الأهمية التى احتلتها هذه المسألة[٣٦]. ولعل تشكل هذا التراث الضـخم حـول هذه المشكلة قد حولها إلى جزء من تاريخ المسرح العربى ونقده، وهـذا ما يشير – بداية – إلى أن مواجهة الناقد الاجتماعى "١٩٤٥ – ١٩٦٧" لها كانت تتضمن التعامل مع جانب من جوانب الإبداع المسرحى العربى السابق عليه، بمـا اسـتقر فيه من أعراف وتقاليد جمالية غالبة، كان على ذلك الناقد أن يتفهمها، وهـو بصدد صياغة موقف نقدى من هذه المسالة، وهذا ما يتجلى فى جانب بارز مـن جوانـب هـذه المشـكلة؛ جانب يتعلق بالممارسة المسرحية والتنظير النقدى المصاحب لها، والذى أقرَّ بعض الحلول التى تواضع عليها مبدعو المسرح العربى ونقاده، والتى تواترت فى الممارسة المسرحية السابقة على ١٩٤٥ ؛ إذ كشفت هذه الممارسـة – قـبل ١٩٤٥ – عن أن ثمة اتجاها شبه مستقر إلى تقديم المسرحيات الـتاريخية، والمعربة – والتى تتناول مشاكل إنسانية عامة – بالفصحى، بينما تقدم المسـرحيات الاجتماعية، أو التى تتناول بعض جوانب المجتمع العربى المعاصر، والكوميديات، بالعامية. وحين كان على الناقد الاجتماعى فى هذه المرحلة أن يحدد موقفا من ذلك العرف فإنه كان ينتهى إلى إقراره وتثبيته، ويجد هذا الموقف تجليه المتكرر فى مواضع مختلفة من كتابات مندور حول مسألة العامية و الفصحى[٣٦]. ولكـن هـذا فـإن لايـدل – وحده – على حقيقة موقف مندور من مسألة العامية والفصحى فى المسرح العربى ؛إذ إن تحليل مواقف منتجى خطاب النقد الاجتماعى "١٩٤٥ – ١٩٦٧" حول هذه المسألة يكشف عن بعض التناقضات التى حكمت هذا الخطاب، من ناحية، ويبين – من ناحية أخرى – عن المسافة الفاصلة بين بنية هذا الخطاب السطحية وبنيته العميقة، كما يكشف أيضا عن أن مسألة الفصحى والعامية – لغة للمسرح، لم تكن فقط مجرد شأن جمالى يهم منتجى هذا الخطاب، بل كانت مسـألة ذات أبعـاد اجتماعية وسياسية، وقومية أيضا، وسواء أن كانت تلك الأبعاد قـارة فى بـنية الخطاب السطحية أو العميقة فقد كان على منتجى هذا الخطاب أن يلتفوا إليهم وهم يشكلون مواقفهم من هذه المسألة.

ومـن الممكـن تصـنيف مواقف منتجى هذا الخطاب حول مسألة العامية والفصحى لغة للمسرح العربى إلى موقفين أساسين هما :

أ – تفضيل الفصحى، وجعلها معياراً من معايير القيمة الجمالية للنص المسرحى.

ب – الدفاع عن العامية وإبراز إمكانية أن تكون لغة أدبية بجوار الفصحى.

وثمة موقف ثالث يتمثل فى الدعوة إلى لغة جديدة، غير أن ما منع أصحابه من أن يشكلوا موقفا "صلبا " – فى هذه المسألة – هو أنهم لم يكونوا مجموعة مستقلة عن أصحاب الموقفين الأساسين ؛ بمعنى أن أصحاب هذا "الموقف الثالث " كان بعضهم – أساسا – من أصحاب الموقف الأول، بينما كان بعضهم الآخر من أصحاب الموقف الثانى.

وبقدر ما يكشف هذا التوزع بين موقفين مختلفين عن شئ من التناقض فى رؤى هؤلاء النقاد – فإن مواقف هؤلاء النقاد من بعض محاولات التجريب اللغوى التى قام بها الحكيم فى الخمسينيات و الستينيات من أجل "لغة جديدة للمسرح العربى تقضى على الفوارق بين الفصحى والعامية – كما سيتبدى فى فقرات تالية – ربما كانت هى الكاشفة عن الدلالة الأصلية لخطاب نقاد هذا الاتجاه.

(١/٥)

يتبدى الموقف الأول : تفضيل الفصحى وجعلها معيارا من معايير القيمة الجمالية للنص المسرحى فى نتاجات مختلفة لدى مندور والشوباشى والعالم ورجاء النقاش. ويبدو أن الشوباشى كان أقدر أصحاب هذا الموقف على تقديم صياغة متماسكة له، لأنه سعى إلى الربط بين اللغة / الفصحى من ناحية، وبعض جوانب الخطاب النقدى حول المهمة والماهية من ناحية ثانية، والدواعى القومية المحركة لصياغتة من ناحية ثالثة. ويقيم الشوباشى صياغته على أساس أن الأدب انعكاس لجوهر الواقع، يلتقط الحقائق الخاصة عن عامة الناس، وبتصويره لها يكشف عن الواقع الحقيقى، وأن أسلوب العمل الأدبى هو شكله الذى يجب أن يلائم – فى دقته وعمقه – المعانى المراد التعبير عنها أو المضمون، وأن التطور المادى والاجتماعى يؤدى إلى تطور معنوى ينعكس بدوره فى الأدب والثقافة واللغة أيضا[٣٧].

ولقـــد رتب الشوباشى على تلك المقدمات نتيجة تتمثل فى ضرورة استخدام الفصـــحى، لأنه إذا كانت كل من الفصحى والعامية فى تطورها تخدم الميدان الذى تســتخدم فيـــه، فإن الفصحى فى تطورها أقدر من العامية ؛ فالعامية تستهدف فى تطورهـــا [التعـــبير عن مطالب الحياة الدارجة وعن المشاعر المتولدة من علاقات الناس العادية الرتيبة](٣٨). ولذا فإن [الحوار العامى يعجز عن تأدية المعانى الأدبية الـــتى مـــرنت اللغة العربية الفصحى عبر التاريخ على تأديتها، و لايصلح إلالتأدية الأفكـــار الدارجة التى يتبادلها الناس دون تدقيق فى أحاديثهم التى تدور فى البيوت والمقاهى ومركبات الترام](٣٩). وقد دعم الشوباشى دعوته بالتأكيد على أن استخدام الفصـــحى يعـــنى الارتفاع بالشعب برفع مستواه الاقتصادى و الثقافى، وقرن ذلك بنفى أن انتصار الشعب يعنى استخدام العامية(٤٠).

وإذا كـــانت مرتكـــزات الشوباشـــى فى تفضيل الفصحى مرتكزات جمالية واجـــتماعية، فـــإن للنقاش مرتكزا آخر قوميا يتمثل فى أن الفصحى تقوم بوظيفة أساســـية هى الـــربط بين أجزاء الوطن العربى مما يسهم فى تحقيق الوحدة، بينما استخدام العامية سيؤدى إلى الانفصال، ويعوق الوحدة، وسيوجب على أصحاب كل لهجة عربية إنشاء تراث فكرى جديد(٤١).

وليـــس من الواضح لدى منتجى هذا الخطاب المقصود ب "الفصحى "، وإن كان من المحتمل أن يكون المقصود منها الفصحى المعاصرة – أى الفصحى التى اســـتخدمت لـــدى كبار أدباء الأدب العربى الحديث بداية من شوقى، وطه حسين، والعقاد، ومرورا بتوفيق الحكيم، وانتهاء بغيرهم من الأدباء الذين صنفتهم المؤسسة الـــنقدية فى إطار "أعلام " الأدب العربى الحديث. ويتجاوب مع الغموض النسبى لمفهوم الفصحى لدى أصحاب هذا الموقف، غيابٌ مقابلٌ لمفهوم المستويات اللغوية المختلفة التى تنطوى عليها الفصحى القديمة أو الفصحى الحديثة و المعاصرة(٤٢).

وتعد تلك المبررات التى ساقها أنصار تفضيل الفصحى دالا يكشف عن أن أساســـا مـــن الأسس القارة فى البنية العميقة لأصحاب هذا الاتجاه يتمثل فى قرن القيمـــة الجماليـــة بالفصـــحى، وسلبها عن العامية. وإذا كان هذا الأساس قد تجلى بوضـــوح فى تمييز الشوباشى غير الدقيق بين "ضيق العامية" و"اتساع الفصحى" –

فإنه يتجلى أيضا فى أساس آخر متولد عنه، ومتواتر أيضا لدى بعض أصحاب هذا الاتجـــاه، فحـــواه الـــتمييز بين الأدب المسرحى والمسرح؛ فبينما يشير أولهما إلى النصـــوص الـــتى ســـلمت المؤسســـة النقدية بجمالياتها، وتحولها من نماذج فنية / جماليـــة، يجـــب على الأجيال المختلفة أن تتمثلها - فإن ثانيها يشير إلى العروض التمثيـــلية المختلفة دون أن يعنى هذا أنها نماذج يجب أن تحتذيها الأجيال المختلفة. ولقـــد تكشف هذا الأساس فى كتابات مندور حول المسرح العربى؛ إذ يبدو مفهوم الـــتراث فى كثير منها حاملا لقيمة إيجابية تقترن، دائما بالفصحى التى تضمن من مـــنظور مـــندور - دائمـــا - خلود الأعمال الأدبية، وذلك ما يتجلى فى أكثر من جانب؛ فمندور يجعل من استخدام الفصحى لغة للمسرحيات [الضامن الأكيد لخلود مـــثل هذه الأعمال الأدبية ضمن تراثنا العربى الباقى على الزمن](٤٣). ومن جانب آخـــر فإن مندور كان يرفض إدخال نصوص خيال الظل تحت مسمى المسرح أو الأدب التمثيلى لأسباب منها أنها مكتوبة بالعامية(٤٤). ولقد كان الكثير من تطبيقات العـــالم النقدية حول النصوص المسرحية ينطق بالأساس نفسه ؛ إذ كان يقرن بين كون [المستوى الأدبى للمسرحية "ويقصد العالم مسرحية اللحظة الحرجة " ضعيف لـــلغاية](٤٥)، وبين كون [اللغة العامية عاجزة حتى الآن عن أن تكون لغة فنية فى أدب المســـرح(.....) تفقـــده وتسيء إلى مستواه الأدبى](٤٦). وقد تكرر ذلك لدى العالم(٤٧).

ولعـــل مـــن الواضح أن الناقد الذى كان يتبنى موقف تفضيل الفصحى كان يعـــانى - أحيانا - صراعا بين مايدعو إليه من ناحية، وبعض ما يجده مستقرا فى واقـــع الممارســـة المسرحية المصرية منذ بداياتها، من ناحية ثانية؛ بمعنى أن ذلك الـــناقد كان يجد أن العامية هى الأكثر استخداماً فى معظم أنماط الكتابة المسرحية المصرية، ولم تكن غلبة العامية إلا نتاجا للممارسة المسرحية المصرية منذ بداياتها ممـــا يسَّـــر إمكانية تلقى العروض المسرحية المستندة إلى العامية ليس فى مصر وحدهـــا، بـــل فى الـــبلاد العـــربية الأخـــرى حيـــث كشفت التجربة أن عروض المســـرحيات المصـــرية المســـتندة إلى العاميـــة المصرية قد لقيت نجاحا فى هذه البلاد(٤٨). وفى الوقت الذى لم يكن فيه ذلك الناقد قادرا على أن يستنكر أو يرفض مـــا أثبتته الممارسة، فإنه كان يطمح إلى تغليب الفصحى لغة للمسرح اعتقادا منه

أنهـا عامل من عوامل تدعيم الشعور القومي العربى، ومن ثم الدعوة إلى الوحدة العـربية. ولمـا كـان ذلك الناقد لا يجد حلاً ملموسًا لهذا التناقض فقد كان خطابه ينـتهى إلى إقرار واقع الممارسة اللغوية القائمة – فى الإبداع المسرحى المصرى – عـلى ثـنائية العاميـة والفصحى، مع تمسكه – فى الوقت ذاته – بالدعوة إلى الفصـحى. وهذا ما تكشف عنه – بوضوح – مقولة للعالم ودعوة من مندور؛ فأما مقولـة العـالم فتـنهض على أن [اللغة العامية" أكثر حيوية بغير شك فى التعبير المسرحى عن اللغة الفصحى، ولكنها أضعف فى التعبير الأدبى المكتوب][٤٩]. مما يؤكـد اتفاقـه الضـمنى مـع مندور فى خلع القيمة الأدبية "العالية" على الأعمال المكتوبة بالفصحى.

وأمـا مندور فإنه قد قرر إمكانية أن تستخدم فى نص مسرحى فصيح بعض الكـلمات الشـعبية الخاصـة بطائفـة أو قطـاع اجتماعى معين، مادامت – هذه المصطلحات كما يصفها مندور – قد تحولت إلى [ما يشبه البطاقة التى تحدد البعد الاجتماعى أو النفسى لتلك الشخصية][٥٠].

(٢/٥)

أمـا الموقـف الثانى المدافع عن العامية فيسعى متبنوه إلى إرساء مقولة أن العاميـة لغة أدبية كالفصحى، وهذا ما يتجلى لدى لويس عوض وعبد القادر القط بصـفة خاصة، ولا يهدف أصحاب هذا الموقف إلى إحلال العامية محل الفصحى بـل يهدفون – فقط – إلى التأكيد على جمالية العامية – حين تستخدم فى نصوص أدبيـة – بمـا يجعـلها تجاور الفصحى الأدبية. ويستند أصحاب هذا الموقف – كأصـحاب الموقف الأول أيضا – إلى صلة اللغة بالحياة أو المجتمع الذى ينتجها ؛ ومـن هنا الدفاع عن العامية، وتبرير إمكانية اتخاذها لغة أدبية. وهذا ما يتجلى فى تقريـر لويـس عوض أن المصريين قد أبدعوا – طوال القرون الماضية – لغة شـعبية تختلف عن العربية الفصحى، وصاغوا بواسطتها أدبا شعبيا فيه شعر كثير ونـثر كثير، ولكن "التركيب العبودى " – وهذا هو الوصف الذى يستخدمه لويس عـوض ليشـير إلى البناء الاجتماعى الذى غلب فيه النظام الإقطاعى – الذى ساد

المجتمع المصرى طوال القرون الماضية هو الذى جعل المصريين يهملون الأدب الشعبى(٥١). ورتب لويس عوض على هذا [إمكان قيام شعر بالعامية يتجاور تجاورا شرعيا مع أدب الفصحى دون أن يوجد بالضرورة أى تعارض بينهما](٥٢).

ولقد دعم لويس عوض هذا التوجه بكتابته "مذكرات طالب بعثة" بالعامية، ليثبت – فيما يقول – أن العامية قادرة على صياغة النثر الفنى بحيث تصبح العامية [لغة السرد والوصف و التحليل، ولكن فى حدود الفكر الجاد والعواطف السامية، بل والقصد التراجيدى، وبهذا أستكشف إمكانيات اللغة العامية عمليًا لا نظريا و بالتجربة لا بمجرد الافتراض والدعوى فى أغراض استقر عرف المثقفين أنها لا تصلح لها](٥٣).

وإذا كان الظاهر فى خطاب لويس عوض حول العامية هو إبراز جمالياتها التى تؤهلها أن تصبح لغة أدبية معترفا بها من المثقفين، فإن قرن هذا ببعض توجهاته الأدبية و النقدية يشير إلى التناقض الواضح بينها وبين ذلك الظاهر؛ ففى فترة الستينيات كتب لويس عوض مسرحيتيه "الراهب" و"دموع إيزيس" بالفصحى لا بالعامية التى كان يدعو إلى أدبيتها، وفى هذا كان يجارى عرفا سائدا لدى كتاب المسرح العربى يتمثل فى استخدام الفصحى فى المسرحيات التاريخية، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى كان لويس عوض "يستهجن " بعض الملامح اللغوية فى بعض مسرحيات الستينيات التى تأثرت بلغة بعض الأشكال الشعبية(٥٤).

ولعل هذين المظهرين معا يشيران إلى وجود مسافة فاصلة – فى مجمل نتاج لويس عوض – بين الدعوة المجردة وعدد من أنماط الممارسة الأدبية والنقدية الفعلية.

ويبدو "القط" أكثر اقتداراً على تأسيس مقولة أدبية العامية تأسيسا يستند إلى رفض ضمنى وصريح أيضا لمقولة الشوباشى عن "ضيق ميدان العامية"؛ تلك المقولة التى تهون من جمالية العامية. ولكن تأسيس القط مقولته تلك لا يفضى به – رغم الإيجابية التى تنطوى عليها مقولته فيما يتعلق بمحاولة تثبيتها جمالية

العاميــة – إلاإلى إقــرار ثنائية العامية لغة للمسرحيات العصرية، بينما الفصحى للمســرحيات التاريخية والمترجمة(٥٥). ولكن إقرار القط بهذه الثنائية يقترن بإضافة مهمــة تــتحدد فى أن [ليس من شك أننا نستطيع أن نكتب باللغة العامية روائع من أدب المسرح وإن كان ذلك لا يعنى بالضرورة أن يكون الموضوع من أمجاد الأمم أو عظام أحداث التاريخ](٥٦). ولعل هذه الإضافة أن تكون دالة على أقصى ما كان يمكــن أن يصل إليه أصحاب ذلك الموقف الثانى من تحطيم القران – السارى لدى أصــحاب الموقــف الأول – من وصل بين الأدبية والفصحى وحدها، وكان يمكن لهــذه الإضــافة أن تؤثــر فى مســار الممارسة المسرحية لوأن صاحبها – ومن يشــاركونه الرأى استطاعوا أن يحددوا تحديدا عينيا جماليات العامية فى النصوص المسرحية التى تناولوها، ولكن هذا لم يحدث، فظلت هذه الإضافة – مثلها فى ذلك مثل كثير من الإضافات الدالة فى مسار هذا الخطاب – مجرد إضافة على هامشه، وليســت فى مجــراه العميــق. وربمــا لهذا السبب لم يكن من الغريب أن ينطوى الموقــف الــثانى – ضمنا وأساسا – على تثبيت ثنائية الفصحى/ العامية، وتحديد مجالات لكل منهما فى الممارسة المسرحية.

(٣/٥)

من الدال أن محاولة أصحاب الموقف الثانى تثبيت مقولة أدبية العامية تشكل – إلى حــد كبير – فى اتصالها الواضح بالاهتمام بدراسات الأدب الشعبى فى هذه المرحلة أساسا ضروريا يرتكز إليه أصحاب الموقف الثالث القائم على الدعوة إلى لغــة جديــدة للمسرح العربى. فلولا إرساء مقولة أدبية العامية فى إطار المؤسسة الــنقدية، وفى إطار التلقى "العام" – لما كان من الممكن الدعوة إلى لغة جديدة من جــانب بعــض هــؤلاء الــنقاد. وقد برزت هذه الدعوة لدى سلامة موسى فى منتصــف الخمســينيات(٥٧) ولــذا تعد – فى قوتها الثانية هذه – نتاجا من نتاجات معركة ١٩٥٤حول وظيفة الأدب(٥٨). وإذا كان سلامة موسى قد دعا إلى ما أسماه "لغة الشعب " – فإنه قد ارتكن إلى أساس نظرى ينهض على تركيزه على الملتقى الــذى يتوجه إليه الكاتب المصرى آنذاك ؛ فما دام ذلك الكاتب يتوجه – فيما يرى

سلامة موسى – إلى الشعب ويمتلئ بهمومه، فقد وجب عليه أن يهدم [الحاجز الذى يفصـــل بيـــن الشعب والأدب][٥٩]. ويتطلب هذا – ضمن ما يتطلب – استخدام لغة جديـــدة وصفها موسى بأنها "لغة الشعب "، ورادف بينهما وبين تعبير آخر هو "لغة الصـــحافة". ولعل ذلك الترادف الذى قرن فيه سلامة موسى بين لغة المسرح ولغة الصـــحافة أن يقربه من دعوة بعض نقاد مرحلة نشأة النقد المسرحى فى مصر إلى أن يســـتخدم المسرح المصرى [لغة سهلة هى أقرب إلى لغة الجرائد منها إلى لغة الأدب السائدة فى تلك الفترة][٦٠].

وقـــرن ســـلامة موســـى بين لغة المسرح من ناحية، و"لغة الشعب " و"لغة الصـــحافة"من ناحية أخرى يرتبط بدعوته إلى [بلاغة شعبية جديدة][٦١]. وإذا كان ســـلامة موســـى ينفى أن تكون دعوته تلك دعوة إلى العامية [لأن العامية لا تكفى للتعـــبير][٦٢]. فإنـــه يحـــدد ملامح هذه اللغة بأنها [لغة ميسرة تشفى على العامية، يســـتطيع جمهـــور الشـــعب أن يفهمهـــا][٦٣]، وأنها [لغة الوضوح][٦٤] وأنها تتخذ [الأسلوب الميسر والكلمة المألوفة][٦٥]، وأنها [لغة ديمقراطية][٦٦].

وبقدر ما تعد هذه اللغة الجديدة – بملامحها المفترضة لدى سلامة موسى – نـــتاجا لدعوته – من ناحية – إلى أن يهدم الكاتب الحواجز التى تفصل بين الشعب والأدب، فإنهـــا ترتـــبط – مـــن ناحية أخرى – بدعوة سلامة موسى إلى أن يقوم الكاتب بعلاج مشكلات الشعب واهتماماته، ومن ثم تصبح هذه اللغة الجديدة وسيلة لتحقيق المهمة الاجتماعية للمسرح[٦٧].

ولقد تكررت الدعوة إلى لغة جديدة لدى النقاش بعد ذلك بسنوات، وقد استند فيها إلى أسس عدة هى :

- الحاجة إلى بلاغة جديدة ناتجة عن ظروف العصر.
- هـــذا العصـــر هـــو عصر الإنسان العادى، وقد أصبح ذلك الإنسان مادة للأدب.
- الحياة اليومية مليئة باللحظات العميقة الصالحة للفن.
- لغة الحياة اليومية أداة محايدة، ولهذا يمكن أن تكون لغة للأدب[٦٨].

ولقد رتب النقاش على هذه الأسس دعوته إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية [مادام الشاعر يملك العاطفة القوية والتجربة النفسية الصادقة][٦٩]. ويتبدى الملمح الأساسى فى تلك فى كونها لغة [الحديث بين المثقفين وهى لغة وسط بين العامية والفصحى][٧٠].

ولعل من الواضح أن مختلف العناصر التى قدمها سلامة موسى والنقاش لتحديد مواصفات تلك اللغة الجديدة تشير - بوضوح - إلى أن هذه اللغة المطلوبة هى لغة فصحى مبسطة، وعصرية أيضا. وتستند الدعوة إليها على أساس التحول فى مهمة الأدب / المسرح ومضمونه من ناحية، والتغير فى طبيعة المتلقى من ناحية أخرى.

(٤/٥)

يكتمل درس مواقف نقاد هذا الاتجاه من مسألة لغة المسرح بين العامية والفصحى بالوقوف أمام تناولهم لمحاولة من محاولات الحكيم التجريب فى لغة المسرح لحل مشكلة ثنائية الفصحى / العامية، وهى محاولته فى مسرحية "الصفقة" ١٩٥٦ والتى استهدف فيها إيجاد [لغة صحيحة لاتجافى قواعد الفصحى، وهى فى نفس الوقت، مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافى طبائعهم ولاجو حياتهم][٧١]. وقد حدد الحكيم أهم مواصفات هذه اللغة فى أنها مكتوبة بالعامية مع انطباق قواعد الفصحى عليها فى الوقت نفسه، ولذلك يمكن أن تقرأ قراءات مختلفة تبعا للهجات العربية، وقراءة أخرى طبقا للنطق العربى الفصيح[٧٢]. ثم حدد هدفيها فى [السير نحو لغة مسرحية موحدة فى أدبنا][٧٣]، و[التقريب بين طبقات الشعب الواحد، وبين شعوب اللغة العربية][٧٤].

وتكشف نتاجات نقاد هذا الاتجاه حول تلك المسرحية[٧٥] أن لمندور ثلاثة مواقف مختلفة من لغتها، وهو تعدد يشير إلى التردد بين رؤى مختلفة مع عدم القدرة على الحسم بينهما. بينما يشترك معه العالم فى موقف واحد من هذه المواقف الثلاثة، وإن اختلفا حول تسبيب هذا الموقف. ففى المواضع المختلفة التى تناول فيها مندور لغة "الصفقة "[٧٦] وصفها مرة بأنها مكتوبة باللغة الدارجة بين الطبقات

المتعلمة، ولكنها مع ذلك أقرب إلى العامية منها إلى الفصحى فى كثير من ألفاظها، وقد دعم ذلك بملاحظته أن الممثلين قد أدوها بالعامية[٧٧]. بينما رأى – فى موضع آخر – أنه من التجوز أن توصف لغة الصفقة بأنها لغة ثالثة، ثم وصفها بأنها [ليست غريبة عن اللغة العربية الفصحى غرابة تستحق معها أن تسمى باسبرانتو عربى، وإنما هى فى حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصحى بمفرداتها ووسائل تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفقا للتطور الصوتى الذى حدث فى اللهجة][٧٨].

ومن الواضح إذن أن مندور قد وصف لغة "الصفقة " – فى المرة الثانية – بأنها تمثل مستوى من مستويات الفصحى.

بينما يشترك العالم ومندور فى رؤية ثالثة ترى أن لغة "الصفقة" تجمع بين العامية و الفصحى؛ فقد وصف مندور هذه اللغة بأن الحكيم قد حاول فيها التقريب [بين الفصحى والعامية، على نحو تتحقق معه ميزة اللغتين][٧٩]. وأما العالم فقد وصفها أيضا بأنها [وسط بين الفصحى والعامية، فكلماتها فصيحة، وإن تكن قريبة من المصطلح الدارج للغة العامية أما تراكيبها فتقترب كثيرا من اللغة العامية][٨٠].

وبينما استطاع العالم أن يقدم – بشيء من التفصيل – توصيفاً لبعض جوانب صياغة الحكيم لغة الصفقة[٨١] – فإن التعليلات المختلفة التى قدمها هو ومندور حول رأيهما فى جمع لغة "الصفقة " بين الفصحى والعامية، ليست سوى كشف للدواعى الاجتماعية والسياسية والقومية التى لا يستند إليها حكمهما المباشر على لغة "الصفقة " فقط، بل أيضا الدواعى ذاتها التى يستند إليها هذا الخطاب فى موقف أصحابه من مسألة الفصحى و العامية لغة للمسرح. وقد حاول كل منهما أن يربط هذه الدواعى المختلفة بالحاجة الجمالية التى لبتها تجربة "الصفقة"؛ فالعالم يصف لغة "الصفقة" بأنها قريبة [من واقع الشخصية، وفيها فى الوقت نفسه فضيلة الفهم الميسر لكافة الناطقين باللغة العربية، فضلا عن الطواعية لمختلف اللهجات الإقليمية][٨٢]. بينما يراها مندور [محاولة حية، لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب، بل بفضل الاتجاه النفسى الذى نحسه فيها، فهو اتجاه الشعب فى تفكيره ومعتقداته، وبذلك استطاع الحكيم أن ينفذ إلى ما يجب أن تملكه لغة فن

شعبى كالمسرح من ظلال و إيحاءات وشحنات عاطفية أو أحاسيس عقلية[(٨٣)]. ولا يختــلف الدافع القومى لتأييد محاولة الحكيم عند مندور عنه لدى العالم ؛ إذ يكادان يــتفقان أن العاميــة عامل من العوامل التى تعوق تحقيق وحدة العربية واستعمال الــلهجات العامية سيؤدى إلى توسيع الهوة بين الشعوب العربية، بينما تقدم تجربة الحكيم نموذجا لغويا لوحدة التعبير فى المسرح العربى[(٨٤)].

ومن الواضح أن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هل التى دفعت كلا مــن العالم ومندور إلى تصور تحقيق لغة "الصفقة " نموذجا للغة جديدة تجمع بين الفصحى والعامية معا، بينما يتبدى فى درس أسلوبى معاصر أن لغة الحكيم الثالثة هــذه ليست – من الناحية النظرية إلا مستوى من مستويات العامية، ويتدعم – هذا الرأى – بالدرس الأسلوبى التطبيقى الذى يثبت ذلك بوضوح[(٨٥)].

ولــم تكن الدوافع الاجتماعية والسياسية والقومية هى الدافعة لكل من مندور والعــالم وحدهما إلى تشجيع تجربة الحكيم فى تقديم اللغة الثالثة إذ أن هذه الدوافع المختــلفة كانت الأساس القار فى مجمل خطاب هؤلاء النقاد ؛ إذ تواترت بدرجات مختــلفة لــدى كــل مــن شكرى عياد – وإلى حد ما – لدى أمير اسكندر أيضا. واســتندت عــند شكرى عياد – كما عند مندور أيضا – إلى الربط بين تغير اللغة العــربية – بفصــحاها وعامياتهــا – من ناحية، والتغيرات الاجتماعية والسياسية والــثقافية الــتى شهدتها مرحلتى الخمسينيات والستينيات من ناحية أخرى، إذ أدت هــذه الــتغيرات المختــلفة إلى بــروز تفاؤل واضح لديهما بحدوث التقارب بين الفصـــحى والعامية، يعتمد على التيسير فى الفصحى، من ناحية، وإثراء العامية و الارتفـــاع بها من ناحية ثانية[(٨٦)]. ولعل هذا التقارب هو الذى دفع شكرى عياد إلى الدعـــوة إلى "اعتبار "العامى " و"الفصيح" [مستويين من مستويات التعبير، لا لغتين مــتمايزتين][(٨٧)]. وبقدر ما تشير هذه النتيجة الدالة إلى بروز منظور جديد – داخل بــنية هــذا الخطاب – ينظر – بمرونة – إلى الفصحى والعامية، ويكاد لا يفاضل بينهما من حيث هما لغتان أدبيتان، – فإنها كانت متجاوبة – بشكل أو بآخر – مع دعــوة القــط ولويس عوض إلى أدبية العامية، وعدم قصر الأدبية على الفصحى وحدها.

ويشـــير رصد بعض هؤلاء النقاد لحدوث تقارب بين الفصحى والعامية إلى بـــروز توجـــه لـــدى منـــتجى هذا الخطاب يتغيا إيجاد لغة خاصة بالمسرح تحقق متطلـــباته الجماليـــة من ناحية، وتمكن الجماهير من الاستفادة به من ناحية ثانية. ولعل هذا ما يفسر ما تردد لدى أكثر من ناقد من هؤلاء النقاد من إعجاب بتجاوب مســـرحية أخرى قامت على المزواجة بين العامية والفصحى، دون أن تُخلَّ – تلك المزواجة – بمهمة المسرحية الاجتماعية(٨٨).

ومن الممكن أن يكشف تجاوب هؤلاء النقاد مع محاولات التقريب أو الجمع بيـــن العامية والفصحى، عن أن ذلك التقريب – لديهم – عامل من العوامل التى تـــؤدى إلى تأصـــيل المسرح العربى؛ بمعنى تثبيته وتفعيله فى المجتمع العربى. ولكن افتقاد منتجى هذا الخطاب إلى أدوات منهجية وتحليلية تكشف فاعلية اللغة فى النصـــوص المسرحية قد حَجَّم من اجتهاداتهم فى مسألة لغة المسرح، بينما يسعى الدرس اللغوى والأسلوبى المعاصر إلى استحداث فروع تخدم دراسة اللغة الأدبية؛ مـــثل علم الأسلوب وعلم اللغة النصى، حيث تسعى هذه الفروع إلى أن تجعل لكل نـــوع أدبى [أسسه ومعاييره الخاصة فى التحليل](٨٩). مما يمكن أن يسهم فى كشف الطـــبيعة المميزة للغة المسرح، ويتلاقى هذا السعى مع مسعى سيميوطيقا المسرح إلى اكتشاف جماليات لغة المسرح.

✦ **هوامش فصل الأداة :**

(١) انظر – على سبيل المثال – كتاب كير إيلام : سيميوطيقا المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، دار الآداب، بيروت ١٩٩٢.

(٢) Alter, Jean: A Sociosemiotic Theory of The Theatre,university of Pensylvania press1990,p6.

(٣) إن عدم اهتمام هؤلاء النقاد بمسألة جماليات لغة المسرح يظهر – فضلا عن مقالاتهم الصحيفة – فى الدراسات النصية المختلفة التى قدمها بعضهم ؛ ففى دراسات مندور "مسرح توفيق الحكيم " اهتم بها فى عدة مواضع، وإن تركز اهتمامه حول مسألة اللغة الثالثة التى دعا إليها الحكيم، بينما فى كتابه "مسرحيات شوقى " لم يقدم بدراسة عنصر اللغة فى أية مسرحية، وقد ورد حديثة عن اللغة فى موضعين فقط ص ٢٠، ص – ص ٤٨ – ٥٢ وكذا فى كتابه "مسرحيات عزيز آباظه " بينما بدا اهتمامه بهذه المسألة فى كتابه "الأدب وفنونه" ص – ص ١١٣ – ١١٩ فإذا لاحظنا أن كتاب غالى شكرى "ثورة المعتزل" يكاد يخلو من أية دراسة لمسألة اللغة أو طبيعة الحوار المسرحى رغم كونه كتابا فى الدراسة النصية – فإن هذا يؤكد قلة اهتمام منتجى هذا الخطاب بمسألة اللغة

(٤) مندور : الأدب وفنونه ص ١١٣

(٥) لويس عوض : المسرح المصرى ص ٥

(٦) الأدب وفنونه ص ١١٣

(٧) انظر المرجع السابق ص – ص ١١٣ – ١١٤ حيث يدلل مندور على هذه الظاهرة بالإشارة إلى مسرحيات راسين.

(٨) انظر : مندور، الأدب وفنونه ص – ص ٦٧ – ٦٨ حيث يحدد مندور هاتين الوظيفتين تحت عنوان "مقومات الشعر المسرحى".

(٩) محمود أمين العالم : الوجه والقناع ص ٨٩، من نقده لمسرحية "اللحظة الحرجة".

(١٠) انظر تواتر هذا الربط فى كتابات مندور و لويس عوض التالية :

– مندور : الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ص – ص ٦٢ – ٦٧

– مندور : الأدب وفنونه، مواضع مختلفة.

- لويس عوض : مقدمته ل"بروميثيوس طليقا".
- لويس عوض : دراسات فى الأدب الانجليزى.

(١١) مـــن المهـــم ملاحظة أن تناول مندور لهذه المسألة قد ورد فى دراسته "مسرحيات شـــوقى " ص – ص ٤٨ – ٥٢ وقد عرض مندور فيها تصور "بول فاليرى" عن هذه المسألة، ووصف مندور هذا التصور ب"نظرية" وهو يقوم – فيما ينقل مندور – على (تشبيه النثر بالمشى، والشعر بالرقص) ص ٤٩ وقد جعل مندور مناقشته لتصـــور "فاليـــرى" تـــتحول إلى مناقشة عامة للمسألة كلها، بدليل وصفه ل "نظرية "فاليـــرى بأنها رغم ارتباطها بالمذهب الرمزى الذى يدعو إليه فاليرى [إلا أنها مع ذلك تصدق إلى حد بعيد على معظم أنواع الشعر وأنواع النثر] ص ٤٩.

(١٢) مندور: مسرحيات شوقى ص – ص ٤٩ – ٥٠.

(١٣) مندور المرجع السابق ص ٥٠.

(١٤) مندور: مسرحيات شوقى ص ٥٢.

(١٥) مـــندور : مسرحيات عزيز أباظة ص ٧٠، ومن المفيد ملاحظة أن مندور قد قال بهذا الرأى فى سياق رده على مقولة لأباظة ترى أن الشعر أكثر من النثر صلاحية للمسرح.

(١٦) انظـــر – عـــلى ســـبيل المثال – مقال لويس عوض : عن مسرحية جميلة، كتابه دراسات فى النقد والأدب ص – ص ٣٢٣– ٣٢٨ حيث يذكر فى الفقرات الأخيرة من مقالة أن فى شعر هذه المسرحية قيمة حقيقية باقية [من حيث هو تجربة إيجابية لتدميث الشعر العربى ووضعه على أساس جديد فى الشعور والتعبير] ص ٣٢٨.

وانظـــر كذلـــك مقـــال النقاش عن المسرحية ذاتها فى كتابه : فى أضواء المسرح، وسترد إشارات كثيرة إليه فى هوامش "١٧ – ٢١"

(١٧) النقاش : فى أضواء المسرح ص – ص ١٤٥ – ١٤٦، وقد ورد فى نقده لمسرحية الشـــرقاوى "مأســـاة جميـــلة " ومن المهم الإشارة إلى أن كل الاقتباسات والإحالات "هوامش ١٧ – ٢١" من هذا المقال، قد كانت تبريرا وشرحا للحكم الذى انتهى إليه الـــنقاش عـــى لغـــة هـــذه المسرحية حيث يقول، [لقد نجح الشرقاوى فى خلق لغة المسرح الشعرى] "١٤٥"، وذلك [عندما اكتشف هذه اللغة الفنية السهلة التى تعبر عن المواقف والأشخاص تعبيرا دقيقا] "١٤٥".

(١٨) النقاش : المرجع السابق ص – ص ١٤٦ – ١٤٧.

(١٩) النقاش : نفسه ص ١٤٦.

(٢٠) يـورد الـنقاش نموذجا من شعر الشرقاوى فى هذه المسرحية ليدلل به على ذلك المسـتوى، وهو نمرذج من جميلة بعد موت زميلتها "أمينة " انظر ص – ص ١٤٦ – ١٤٧، ثم يعلق عليه قائلا [هنا شعر يرتفع كثيرا على لغة النثر، إنه "الشعر النقى" كما يسميه النقاد الغربيون، لأن اللحظه نفسها شعرية، إنها لحظة شك وثورة، لحظة عـذاب داخلى كبير تعانيه جميلة، إن حزن جميلة بعد موت أمينة شبيه هنا بالحزن الخـالد الـذى شـعر به هاملت بعد مقتل أبيه] ١٤٧. وبعد أن يورد فقرة من شعر هامـلت يصـل إلى النتيجة وهى [أجل إن فى نفسه حزنا يفوق التصور هو الحزن الذى عاشت فيه جميلة بعد موت زميلتها] ص ١٤٧ فلا يبدو – إذن – ما يميز اللغة – فى هذا المستوى سوى صدورها عن شعور قوى.

(٢١) انظـر المـرجع السابق ص ١٤٧، وقد ورد هذا الوصف فى النص المقتبس فى الهامش السابق.

(٢٢) نـادرة وموجـزة جـداً الملاحظات التى قدمها بعض هؤلاء النقاد حول موسيقى المسـرح الشعرى ؛ بداية من لويس عوض فى مقدمة بلوتولاند عن استخدام الشعر المرسـل فى الشـعر المسرحى، انظر بلوتولاند ص ٢١، ومرورا بما يقوله لويس عوض أيضا أنه قد "درس " عروض شعر مأساة جميلة، وأنه لم يبلغ [فى مجموعة مسـتوى قصيدة "الرئيس ترومان " وهو قد بلغها فى بعض المشاهدين حقا] دراسات فى الأدب والـنقد ص ٣٢٨، ومـرورا أيضـا بما يراه لويس عوض أيضا من أن اسـتخدام عزيـز أباظة بحر الطويل فى مسرحيته قيصر البحر الذى يصفه لويس عوض بأنه [بحر الفخامة الجاهلية]، ونصحه باستخدام "بحر الزجر " – انظر لويس عـوض : دراسـات عـربية وغـربية ص – ص ١٠٥ – ١٠٦ من "مقالة عقدة المعـلقات". كما يتناول لويس عوض فى المقال نفسه ظاهرة وحدة القافية فى الشعر العـربى، وبين بعض تجلياتها فى مسرحية أباظة، ويصف وحدة القافية بأنها [مقتل المسرح الشعرى] انظر مقاله السابق ص – ص ١٠١ – ١٠٣

(٢٣) انظر سلامة موسى : البلاغة العصرية واللغة العربية، المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٤٥ وتتـناثر جوانب هذه المقولة فى الصياغات المختلفة التى يقدمها موسى فى

هــذا الكتاب، مثل [إن اللغة هى ثمرة المجتمع الذى يتكلم أفرادها بها ولكن المجتمع أيضا هو ثمرة اللغة التى تعين لأفراده بكلماتها سلوكهم الذهنى والعاطفى] ص ١١ و[غايــة اللغة قبل كل شئ هى الفهم] ص ١٧ و[أن اللغة الحية تتفاعل مع المجتمع وتــتغير بــتغيره] ص ٤٦ وكــذا إن [اللغة الحية هى الجهاز العصبى للمجتمع أو الشــبكة التــليفونية الــتى يــتخاطب ويتفاهم بها أفراده، فإذا عجزت عن تأدية هذا الــتخاطب والتفاهم فهى خرساء] (٤٧) ...... بل إن موسى قد وصف اللغة وصفا بالغ الخطورة والدلالة معا، إذ يقرر أن [أعظم المؤسسات فى أية أمة هى لغتها لأنها وســيلة تفكيــرها ومســتودع تــراثها مــن القيــم الاجــتماعية والعادات الذهنية] ص ١٧، وإذا كــانت الجملة الثانية فى هذا الوصف" لأنها .... الذهنية " تشير إلى فكــرة مطروقة، فإن الجملة الأولى التى تكشف عن أن اللغة مؤسسة اجتماعية ذات دلالة دقيقة وبالغة الخطورة أيضا.

(٢٤) مندور : مسرحيات عزيز أباظة ص ٣١.

(٢٥) القــط : فى الأدب المصرى المعاصر ص ١٥٥، من نقده لمسرحية أباظة "غروب الأندلس".

(٢٦) انظــر المرجع السابق ص – ص ١٥٥ – ١٥٧ حيث يقدم القط أمثلة مختلفة لهذه الظاهــرة فى مســرحية أباظــة، ويربط القط بين "مستويات الغريب اللغوى " وبين طــبائع الشخصيات، ولهذا يتقبل وجود الألفاظ "الغربية " إذا كانت نابعة من طبيعة الشخصية المسرحية أو متسقة معها.

(٢٧) تــناول مــندور فى أكــثر من موضع من دراسته "مسرحيات عزيز أباظة " هذه الظاهــرة، وقدم أمثلة مختلفة لها، انظر ص – ص ٣١ – ٣٣ من تناوله لمسرحية "قيــس ولبنى " ص ٥٠ من تناوله لمسرحية الناصر، وكذا ص – ص ٤٢ – ٤٣ من نقده لمسرحية "العباسة" وفى هذا الموضع الأخير قدم أمثلته دون شرح أو تعليق.

(٢٨) انظر المواضع المختلفة فى كتاب مندور "مسرحيات عزيز أباظة" المشار إليها فى الهــامش السابق. ومن الملاحظ أن مندور يربط المعاظلة بما يسميه البذخ اللغوى حيث يرى أنها مظهر يهدف [لمجرد التظاهر دون أن ينم هذا البذخ عن أناقة خاصة أو ذوق مــتميز أو رفاهية أكيدة] ص – ص ٣١ – ٣٢ .... كما يقدم مندور إشارة مهمــة فحواهــا أن [الألفاظ الغريبة "..... "قد تستساغ فى شعر القصائد، ولكنها لا يمكن أن تستساغ فى حوار مسرحى يوجه للجمهور دون شرح أو تعليق] ص ٤٢.

(٢٩) يرتــبط مصطلح "الغريب" فى النقد والبلاغة العربية القديمة بندرة الاستخدام التى تــؤدى إلى غمــوض الدلالة وعدم انكشافها للوهلة الأولى مما ينقض الفصاحة التى هى "الظهــور والــبيان". بيــنما تدور الدلالات المختلفة لمصطلح "المعاظلة" حول الــتداخل المعــنوى بيــن مكونات الجملة أو العبارة، أو التقديم النحوى لبعض تلك المكونــات، ويفضى أى منهما إلى الإخلال بالمعنى واضطرابه. ......حول معنى هذيــن المصطلحين، انظر: أحمد مطلوب: معجم النقد العربى القديم، الجزء الثانى، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩ز ص - ص ١٤١ - ١٤٣، ٣٠٧ - ٣١٠.

(٣٠) من المهم الإشارة إلى أن دوران الدرس البلاغى العربى القديم - فى جزء كبير من تاريخــه - حــول النصــوص الشفاهية هو الذى يفسر الصلاحية " النسبية" لإعادة استخدام هذين المصطلحين.

(٣١) انظر لويس عوض : دراسات عربية وغربية، دار المعارف ١٩٦٥ ، مقال : عقدة المعلقات ص - ص ٩٩ - ١٠٦. حيث يقدم ص - ص ١٠٣ - ١٠٦ أمثلة مختلفة مــن ظاهرة استخدام أباظة هذه الألفاظ الغريبة (= الجلاميد اللغوية) فى مسرحيته "قيصر".

(٣٢) القط : فى الأدب المصرى المعاصر ص ١٥٧.

(٣٣) المرجع السابق ص ١٥٧.

(٣٤) تناول هؤلاء النقاد ظواهر أخرى أقل تواترا، وهى :

١ - الحشو : وقد حدده مندور بأنه الصياغة المعقدة لمعنى بسيط مما يفضى إلى وجــود زوائد لغوية فى الجملة أو العبارة وقدم أمثلة لها من مسرحية أباظة "قيس ولبنى"، انظر مندور، مسرحيات عزيز أباظة ص ٣٣.

٢ - التضمين : أن يدخل الكاتب المسرحى فى مسرحيته عناصر - قد تكون من شــعره الغنائى - تفقد العمل الفنى أصالته ، ولم يرفض مندور التضمين إذا استطاع الكاتب أن يدخل هذه التضمينات "فى صلب المسرحية، وكأنها جزء مــن أحداثهــا وعواملها المحركة" مسرحيات عزيز أباظة ص ٤٢ . وانظر رصــد مــندور لتجــليات هــذه الظاهرة فى نصوص أباظة "قيس ولبنى"، و"العباسة" ص - ص ٢٥ - ٢٧، ٤١ - ٤٢ على الترتيب.

(٣٥) إن تأصل هذه المشكلة فى الممارسة المسرحية العربية منذ بداياتها كما يتضح لدى صنوع والقباني، ومارون النقاش، ثم مختلف الأجيال التى تلتهم – قد جعل دراسات مختلفة تتناولها. ويمكن التمييز بين أنواع متعددة من هذه الدراسات:

١ – دراسات اكتفت بوصف الظاهرة ورصدها، مثل دراسة : نفوسة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر، دار نشر الثقافة، الإسكندرية، ١٩٦٤. حيث تناولت ص – ص اقتران الدعوة للعامية بحركات " التجديد والإصلاح "، بينما تناولت ص – ص ٢٦٠ – ٢٦٩ "العامية فى المسرحية"، ثم تناولت ص – ص ٤٣٧ – ٤٦٦الفصحى فى المسرحية.

٢ – دراسات جمعت بين تحليل آراء النقاد فى مرحلة بعينها ونقد النصوص المسرحية، انظر : أحمد شمس الدين الحجاجى:النقد المسرحى فى مصر ١٨٧٦ – ١٩٢٣" ص – ص ٨٣ – ١٠٠.

٣ – دراسات اتجهت إلى الدرس النقدى للنصوص المسرحية محاولة الجمع بين المنظور الوظيفى لدور اللغة فى النص المسرحى، ومناظير جمالية تبحث عن الملامح الجمالية المتجلية للاستخدام اللغوى فى بعض نصوص المسرح العربى، ومنها:

- عطية عامر : لغة المسرح العربى، ح١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٧. وهى رغم اقتصارها على نصوص مارون النقاش والقبانى وصنوع – دراسة رائدة لأنها حاولت – فى فترة مبكرة – استخلاص ملامح الاستخدامات لكل منهم.
- يوسف حسن نوفل : تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٥. ورغم أن هذه الدراسة أتى اهتمامها بالتحليل تاليا لاهتمامها الأساسى المنصب على الرصد والوصف إلا أنها جمعت بين المنظور الوصفى ومناظير بلاغية تبحث عن الصورة وأنماط التكرار والغنائية، وكذا منظور موسيقى يدرس العروض والقافية فى لغة المسرح الشعرى، ويكشف عن بعض الظواهر الجمالية فى المسرح الشعرى الجديد، مثل ظاهرة التدوير.

(٣٦) انظــر مــندور: الأدب وفنونه ص – ص ١١٥ – ١١٨، حيث يعرض آراء كل فــريق من المناصرين للفصحى ومن المناصرين للعامية، ولا يكاد يقطع برأى فى هذا الخلاف، انتهى ص ١١٩ إلى تثبيت هذه الثنائية تبعا لموضوع المسرحية...... وانظــر أيضــا مقالــه عن مجموعة مسرحيات محمود تيمور" خمسة وخميسة" فى كتابه: فى المسرح المصرى المعاصر، ص – ص ٢٠٤ – ٢٠٥.

(٣٧) انظــر : محمــد مفيــد الشوباشى: الأدب ومذاهبه، الهيئة المصرية العمة للتأليف والنشر، ١٩٧١، فصل: لغة الحوار فى القصة، ص – ص ٢٠١ – ٢٠٦، وقد نشر هذا المقال أولا فى جريدة الشعب عدد ٣ أكتوبر ١٩٥٨.

(٣٨) المرجع السابق، ص ٢٠٣.

(٣٩) الشوباشــى: الأدب ومذاهــبه ص – ص ٢٠٣ – ٢٠٤. وانظــر أيضــا مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما ص ٧٥.

(٤٠) انظــر الشوباشــى: الأدب ومذاهــبه ص ١٦٠، مــن مقال "الأدب وتطوره عبر العصور" ص – ص ١٦٠ – ١٦٥.

(٤١) انظــر : رجــاء الــنقاش : أدباء ومواقف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيــروت ١٩٦٦. حيــث تتردد هذه الأفكار فى سياق مناقشته لدعوة سعيد عقل إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية، انظر مقاليه : سعيد عقل والحروف العربية ١، ٢، ص – ص ٥٥ – ٦٢، ٦٣ – ٧٢.

(٤٢) يبدو أن مفهوم "المستويات اللغوية فى إطار لغة واحدة كالفصحى أوالعامية، مفهوم حديــث نســبيا فى الدراســات اللغوية العربية. وربما يرجع الفضل فى بلورته إلى الدراســة الــرائدة التى قدمها السعيد محمد بدوى: مستويات العربية المعاصرة فى مصر، در المعارف ١٩٧٣، حيث يقسم مستويات العربية المعاصرة المستخدمة فى وســائل الإعــلام خاصة إلى خمسة مستويات، أربعة منها خاصة بالفصحى، وهى: فصحى التراث، فصحى العصر، عامية المثقفين، ثم عامية المتنورين.

(٤٣) مــندور: فى المســرح المصــرى المعاصــر، ص ٢٠٤ . من مقال مندور عن مجموعــة مســرحيات محمود تيمور " خمسة وخميسة" ص – ص ٢٠٤ – ٢٠٥، ويمتدح مندور تيمور لقيامه بإعادة كتابة تلك المسرحيات بالفصحى – بعد أن كان قد كتــبها بالعامية – ويعلل مندور ذلك بإمكانية تقبل هذه المسرحيات فى البلاد العربية الأخرى.

(٤٤) انظر مندور : المسرح، ص ٢٠.

(٤٥) العــالم: الوجــه والقناع، ص ٨٩. ومن المهم الالتفات إلى تناقض العالم ؛فرغم تقريــره الواضح ضعف المستوى الأدبى للمسرحية فإنه يقرر فى الفقرة ذاتها نجاح المؤلــف فى إبــراز معالم شخصياته ؛حيث يقول [وفى هذه المسرحية نجد الحوار فضفاضا يقترب فى بعض الأحيان من الحوار العادى. ولقد نجح المؤلف بالفعل فى إبراز معالم شخصياته بالحوار وخاصة شخصية نصار وسعد ومسعد، إلا أن الطابع الفكرى المجرد للمسرحية أثقلها بكثير من الكلمات والتعابير الطفيلية وأشاع فيها فى بعض الأحيان جوا من الركاكة الفنية] ص ٨٩.

(٤٦) العالم : الوجه والقناع، ص ٩٠. ومن المهم ملاحظة ما يسوقه العالم – على سبيل الاحــتمال والـــترجيح – ليخفف من الدلالة العامة التى تحملها عبارته المقتبسة فى المـــتن، حيث يقول [ومن المحتمل ألا يرجع هذا إلى اللغة العامية نفسها كلغة، وإنما يرجع إلى منهج تناولها واستخدامها. يرجع إلى منهج الحوار المسرحى سواء كانت اللغة عامية أم فصحى] ص ٩٠.

(٤٧) انظــر تحــليله لمسرحيتى نعمان عاشور "الناس اللى فوق" و" الناس اللى تحت"، الوجــه والقناع : ص – ص ٥٥ – ٦٤، حيث يرى أن [حظهما من النجاح كعملين أدبيين ليس على درجة كبيرة من التفوق والإجادة] ص ٦١. وإن كان قد أخذ يبرر – بوضـــوح – أن افــتقادهما الأدبية لا يرجع إلى العامية بل إلى كيفية استخدامها، انظر ص – ص ٦١ – ٦٢.

(٤٨) انظر :أحمد حمروش : خمس سنوات فى المسرح، حيث يشير إلى نجاح عروض المســرحيات المصرية المكتوبة بالعامية المصرية فى البلاد العربية. وهذا ما يتفق أيضـــا مـــا لحظه مندور فى الأمر نفسه، انظر : المسرح بين المستوى والجمهور، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر ١٩٦١، ص – ص ١١ – ١٦.

(٤٩) محمود أمين العالم : الوجه والقناع، ص ٩٠.

(٥٠) مندور : الأدب وفنونه ص ١١٨. وانظر أيضا كتابه :الكلاسيكية ص ٧١.

(٥١) انظر: لويس عوض: مقدمة بلوتولاند، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، ص – ص ١٢ – ١٣.

(٥٢) لويس عوض : مذكرات طالب بعثة، الكتاب الذهبى، روز اليوسف، نوفمبر ١٩٦٥ . وقد قدم لويس عوض عددا من القصائد بالعامية فى "بلوتولاند.

(٥٣) لويس عوض : المرجع السابق، ص – ص ١٦ – ١٧.

(٥٤) انظـــر : لويـــس عوض، الثورة والأدب، ص – ص ٢٨٤ – ٢٩٧، مقاله " هدف قومى. إحياء مسرح القافية ومسرح اشمعنى" عن مسرحية الفرافير.

(٥٥) انظر : عبد القادر القط قضايا ومواقف، ص – ص ٢١٠ – ٢١١، ٢٢٥ – ٢٢٦، من مقاليه : قضايا المسرح العربى، و حول التأليف المسرحى.

(٥٦) القط: قضايا ومواقف، ص ٢٢٥.

(٥٧) دعوة سلامة موسى إلى التجديد اللغوى ترتد إلى ما قبل ١٩٤٥ بكثير كما تنم عن ذلك بعض كتاباته مثل : الأدب والحياة، مطبعة العمال، بدون تاريخ.

(٥٨) رغـــم أن كـــتاب سلامة موسي"اللغة العربية والبلاغة العصرية" نشر ١٩٤٥ فإن مقالاتـــه قد نشرت قبل هذا التاريخ وذلك ما يؤكد أن دعوته فى هذا الكتاب إلى "لغة عصرية"أقدم من هذه المرحلة. أما دعوته إلى "لغة الشعب" فقد تمت فى إطار معركة ١٩٥٤حـــول مهمة الأدب، وهى التى أثمرت مجموعة من المقالات التى جمعها فى كتابه : الأدب للشعب، الصادر عن مكتبة الأنجلو ١٩٥٦.

(٥٩) سلامة موسى: الأدب للشعب، ص ٢٩.

(٦٠) أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحى فى مصر، ص٩٤.

(٦١) انظـــر : سلامة موسى: الأدب للشعب، ص – ص ٢٩ – ٣٠، حيث تتكرر فيهما هذه التعبيرات.

(٦٢) سلامة موسى: الأدب للشعب، ص ٣٧.

(٦٣) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٦٤) المرجع السابق، ص ٩٠.

(٦٥) سلامة موسى: الأدب للشعب، ص – ص ٢٩ – ٣٠.

(٦٦) المرجع السابق: ص ٣٧.

(٦٧) ليس من المستبعد – إذن أن تكون دعوة سلامة موسى إلى هذه "اللغة" عاملا من العوامـــل الـــتى أثرت فى دعوة توفيق الحكيم إلى "اللغة الثالثة" ابتداء من مسرحيته "الصفقة" ١٩٥٦.

(٦٨) انظـــر: رجـــاء النقاش: أدباء ومواقف، مقال لغة الشعر ولغة الحياة، ص – ص ١٨١ – ١٩٠.

(٦٩) المرجع السابق، ص – ص ١٨٦ – ١٨٧.

(٧٠) المرجع السابق، ص ١٩٤، من مقال" شعراء ضائعون" ص – ص ١٩١ – ١٩٧. وما توصل إليه النقاش هنا هو نتاج دراسته لبعض نماذج من شعر العامية.

(٧١) توفيـــق الحكيم: مسرحية الصفقة؛ البيان الملحق بها، طبعة مكتبة الآداب ١٩٨١، ص ١٥٦.

(٧٢) انظر : توفيق الحكيم، المرجع السابق ن ص١٥٦.

(٧٣) توفيق الحكيم : بيان مسرحية الصفقة، ص ١٥٦.

(٧٤) المرجع السابق، ص ١٥٧.

(٧٥) نـــتوقف هـــنا أمـــام نقد كل من العالم ومندور لهذه التجربة لأنهما يمثلان التيارين الأساسيين فى هذا الاتجاه، كما أنهما كانا أكثر من اهتما – من هؤلاء النقاد – بتلك التجربة.

(٧٦) انظر هذه المواضع المختلفة فى كتابه" مسرح توفيق الحكيم" وهى:

– مشكلة اللغة ص – ص ١٢٣ – ١٢٦.

ــ اللغة الثالثة التى اخترعها توفيق الحكيم، ص – ١٤١ــ ١٤٥.

ــ مواضع أخرى منها ص ١٩٠.

(٧٧) مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ١٢٥.

(٧٨) مندور : المرجع السابق، ص ١٤٣.

(٧٩) مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص – ص ١٤٤ــ ١٤٥.

(٨٠) العـــالم : الوجه والقناع، ص ١٩. ويفصل العالم هذا الرأى بقوله [لقد نجح الحكيم فى هذه التجربة الملهمة أن يزيل من التركيب اللغوى الفصيح بعض ما يثقل خطواته مـــن عناصر لم تعد تستخدم فى المخاطبة، ونجح فى أن يزيل من التركيب العامى بعـــض ما يباعد بينه وبين التركيب الفصيح ، وأقام من هذا لغة تجمع بين التركيب الفصـــيح والعـــامى، وتقارب بينهما فى غير افتعال. وهو لم يقف فى تجربته عند حـــدود الكـــلمات العاميـــة ذات الأصول العربية، ولااقتصر على الكلمات الفصيحة

المـــتداولة، فلم تكن القضية عنده هى قضية تلقيح اللغة الفصيحة بكلمات عامية، أو قصــــر الـــلغة العربية على كلماتها الفصيحة، بل كانت القضية عنده أولا وقبل كل شــــيء قضـــية نظـــم لغوى، قضية تركيب لغوى استطاع به أن يخلق بالفعل تقاربا طبيعيا بين اللغتين العامية والفصحى] ص ١٩.

(٨١) انظـــر المـــرجع الســـابق، ص ١٩، حيث يقول العالم [ولقد استعان توفيق الحكيم لـــتحقيق هـــذا بعدة وسائل، فتخلص فى جملته الفصيحة من أن المصدرية، ومن لم النافية ومن حروف العطف والأسماء الموصولة، وتجنب التثنية فى الأفعال والأسماء وباعد بينه وبين حروف الإشارة ومواضع التنوين، واستعان بما النافية وتوسع فى اســـتخدام التقديم والتأخير فى العبارة وبغيرها من الوسائل النحوية والبلاغية وخرج مـــن هذا كله بلغة فصيحة العبارة إلى حد كبير ولكنها فى الوقت نفسه ليست غريبة عن العبارة العامية المتداولة بل تصلح للنطق بمختلف اللهجات الإقليمية].

(٨٢) العالم : الوجه والقناع، ص ٢٠.

(٨٣) مـــندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ١٤٤. وقارن هذا النص بنص العالم [إن هذه اللغة المسرحية الموحدة التى ينادى بها توفيق الحكيم هى ذات لغتنا الاجتماعية، ذات الكـــلمة الـــتى ننطق بها، وذات التركيب اللغوى الذى نصوغه، إنها مجرد محاولة لتخـــليص الـــلغة مـــن الزوائد والتعقيدات التى تبعد باللغة عن الواقع الحى] الوجه والقناع ص ٢٠.

(٨٤) انظر مندور: مسرح توفيق الحكيم، ص ١٤٣، العالم : الوجه والقناع ص – ص ٢٠ – ٢١.

(٨٥) انظـــر : محمـــد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، ط ١، دار الفكر للدراسات والنشر والـــتوزيع، القاهـــرة ١٩٨٩، مقال : حوار الحكيم وتجربة اللغة الثالثة، ص – ص ٢٣١ – ٢٦٠، حيـــث ينـــتهى العـــبد إلى النتيجة المذكورة أعلاه، وحين درس لغة الحكيـــم فى مسرحياته التى استخدم فيها تلك "اللغة الثالثة"(ص – ص٢٤٤ــ ٢٥٨) فإنـــه قد كرر أكثر من مرة أن اللغة المستخدمة فيها ليست إلا مستوى من مستويات العامية. انظر، ص ٢٤٧، ٢٥٣، ٢٥٤.

(٨٦) انظـــر : شـــكرى عياد، تجارب في الأدب والنقد، مقال لغة الفن أولا، ص – ص ٢٩١ــ ٢٩٨، مندور : مسرح توفيق الحكيم، ص ١٢٦.

(٨٧) شكرى عياد : تجارب فى الأدب والنقد، ص – ص ٢٩٤ــ ٢٩٥.

(٨٨) ثمة نماذج مختلفة يمكن الإشارة إليها، ومنها:

١ – غالى شكرى : ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكتب العربى ١٩٦٧، مــن مقال : موسم يذهب. . وآخر يجئ " ويتناول فيه أهم عروض مسرحيات موســم ١٩٦٤ ، ومــنها مســرحية "حــلاق بغداد" لألفريد فرج ويجعل من ازدواجية لغتها عاملا من عوامل نجاحها.

٢ – لويــس عــوض : الثورة والأدب، مقال " بين عدالة التوزيع وعدالة الهنك والــرنك" ص – ص ٢٦٠ ٢٦٦، حيــث يتناول مسرحية "الشبعانين" لأحمد سعيد، ويقول إن أحمد سعيد [نجح فى تجربة جديدة أعتقد أنه أول من أجراها عــلى المســرح المصــرى، وهو تجاور الفصحى والعامية فى لغة الحوار، فشخصــيات السادة عنده تتكلم بالفصحى، وشخصيات الغوغاء تتكلم بالعامية، وقــد مكنــته هــذه الحيلة من أن يستغل مرونة العامية من دون الفصحى فى التعــبير عــن الفكاهة مع المحافظة على وهم الجو التاريخى الذى تجرى فيه أحــداث المسرحية. أقول إنه نجح فى هذه التجربة لأن المشاهد لا يحس بأى قــلق فى هذا التجاور غير المألوف طوال المسرحية] ص ٢٦٠. ومن المهم الإشــارة هنا إلى أن لويس عوض رغم رصده لهذا الجانب الإيجابى فى تلك المســرحية – لا يختلف عن معظم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى رفضه "الدلالة" السلبية" التى تنطوى عليها هذه المسرحية.

(٨٩) محمد العبد : اللغة والإبداع الأدبى، ص ٧ .



الفصل الرابع

الأيديولوجيا

لـم تقتصـر اهتمامات نقاد الاتجاه الاجتماعى (١٩٥٤-١٩٦٧) على النقد المسـرحى فقـط، بـل قـام كثير منهم بالإسهام فى نقد الأنواع الأدبية المختلفة، وبـالموازاة مـع إنـتاج النقد كان معظم هؤلاء النقاد يقومون بصياغة أيديولوجيا تصـور رؤيـة الفـئات الاجتماعية التى ينتمون إليها. ومن الواضح أن كثيراً من هـؤلاء الـنقاد قـد حملوا العبء الأكبر فى صياغة تلك الأيدلوجيا، وهم: سلامه موسـى، محمد مفيد الشوباشي، محمد مندور، لويس عوض، محمود أمين العالم، شـكرى عيـاد، غالى شكري، ورجاء النقاش. أما بقية نقاد هذا الاتجاه فقد كانت إسـهاماتهم قليلة تتبدى – بوضوح – فى ثنايا نتاجاتهم النقدية. وحتى هؤلاء النقاد الذين قد يبدو نتاجهم النقدى بعيداً عن الإسهام المباشر فى صياغة تلك الأيديولوجيا – مـن أمثال البارودى وزكى طليمات – فإن ما تبدى من تركيز نصوصهم النقدية عـلى مهمـة المسـرح الاجـتماعية إنمـا يشير – بوضوح – إلى ما حملته تلك النصـوص من تقديم ضمنى لبعض عناصر الأيديولوجيا؛ بمعنى أن تركيز هؤلاء الـنقاد عـلى مهمة المسرح الاجتماعية إنما كان يتضمن إدراك مؤسسية المسرح الاجـتماعية من ناحية، والنظر إليه بوصفه أداة من أدوات التغيير الاجتماعى من ناحيـة ثانيـة. ولا تـتحقق هاتان الناحيتان إلا ضمن أيديولوجيا تجعل من تغيير المجـتمع وتحديـثه هدفـاً أساسـياً من أهدافها، تستعين – على تحقيقه – بالفنون المختـلفة والـتى ربمـا يأتى المسرح فى مقدمتها نتيجة طبيعته الاجتماعية – فى الإنتاج والتلقى – التى تتيح له دوراً فعالاً فى تغيير المجتمع.

وإذا كـنا قـد ميَّزنا – من قبل – بين تيارين أساسيين يشكلان هذا الاتجاه، وهمـا التيار الوضعى والتيار الماركسى الأولي، فإن من الواضح أن إسهامهما فى صـياغة أيديولوجيا ذلك الاتجاه، يسهم فى الكشف عن الطبيعة الحقيقية لكل منهما، مـن ناحية، ويكشف – من ناحية ثانية – عن تأثر عملية صياغة تلك الأيديولوجيا بـتغيرات الواقع المصرى (١٩٤٥-١٩٦٧). فمن الواضح أن نقاد التيار الوضعى – قـبل ١٩٥٢ – يشـكلون تياراً ليبرالياً لم يكن يرفض النظام الليبرالى القائم فى مصـر – قـبل ١٩٥٢ – وإن كان يدعو – بقوة – إلى ضرورة إجراء إصلاحات اجتماعية تمنح الطبقات الفقيرة كثيرًا من الحقوق الاقتصادية والاجتماعية، وهذا ما

تكشـف عـنه أفكـار مندور وسلامه موسى التى سيتم تناولها – بالتفصيل – فى مواضع قادمة.

وأمـا الـتيار الماركسى الأولى فمن الضرورى الانتباه إلى تأثره الواضح بطبيعة النشأة التاريخية للحركة الماركسية فى المجتمع المصري. فإذا كانت تجربة إنشـاء أول حـزب اشتراكى مصرى فى العشرينيات قد فشلت، فقد ظلت الحركة الماركسـية – فى الثلاثيـنيات – ضعيفة، بينما أخذت تشتد فى نهاية الثلاثينيات ثم طـوال الأربعيـنيات. وقـد أثمـر ذلك عن تقديم بعض مفكريها برامج لإصلاح المجتمع المصرى – بداية من مرحلة الحرب العالمية الثانية وحتى يوليو ١٩٥٢- وهـذا مـا تكشـف عنه كتابات أحمد صادق سعد حول "مشكلة الفلاح" و "مأساة الـتموين"، وصـياغة عـبد المعـبود الجبيـلى وشهدى عطية للأهداف الثلاثة: الديمقراطية الاقتصادية والديمقراطية السياسية والديمقراطية الاجتماعية، فى بيانهما المعـروف بـ "أهدافـنا الوطـنية" والصادر عام ١٩٤٥[١]. ولقد تمحورت هذه الكـتابات حول تغيير المجتمع المصري، فى جوانبه المتعددة، ولاسيما الاجتماعية والاقتصـادية مـنها، وكـثير من الأطروحات التى قدمتها –تلك الكتابات – تبنّتها سـلطة يوليـو ١٩٥٢ بعـد ذلـك..... غيـر أن طبيعة نشأة الحركة الماركسية المصـرية، والسـياق الاجـتماعي/ السياسى لها، قد حددا معاً ماهيتها، إذ إن تلك الحـركة قـد نشـأت – فى البداية – فى أوساط الأجانب المقيمين فى مصر، وفى مرحـلة تاليـة تمصَّرت، ولكنها ظلت قائمة فى الأوساط المثقفة ثقافة غربية وفى مراكـز صـغيرة جـداً من الفئات العمالية المتقدمة فكرياً، وبذلك انحصرت هذه الحـركة – فيمـا يؤكـد أحمـد صـادق سعد – نسبياً فى شريحة اجتماعية من الـبرجوازية الصغيرة المصرية، رغم أنها استطاعت أن تقيم علاقات نضالية مع بعض الأوساط الفلاحية الصغيرة والعمال الزراعيين وطلبة الأزهر وسكان الأحياء الشـعبية فى عدد من المدن[٢]. وبذلك ظلت تلك الحركة بعيدة عن الارتباط الحميم بالفـئات الاجـتماعية الـتى تلتقى مصالحها مع ما تدعو إليه الماركسية من تغيير جذرى للمجتمع ببنيتيه التحتية والفوقية.

ولقـد كان السياق الاجتماعي/ السياسى المصرى – فى فترة ما بعد الحرب العالميـة الـثانية عـاملاً مؤثرا فى توجهات تلك الحركة وصياغاتها الفكرية؛ فقد اشتدت مهاجمة السلطة لأعضاء تلك الحركة – فى فترة الحرب العالمية الثانية وما تلاهـا، ففـرض ذلك على مفكرى تلك الحركة عدم القدرة على تبنّى التصورات الماركسـية حـول المجـتمع وكيفية تغييره تبنّياً كاملاً، وأصبح هؤلاء المفكرون يـأخذون مـن التصـورات الماركسية بعضها ويتبنونه فى تحليلهم لبعض جوانب المجـتمع المصـرى[٣] دون أن يقـتدروا على إدراك جوانب خصوصية الوضع الاجـتماعى فى مصـر، وذلك ما حدَّ من تأثيرهم فى الواقع المصرى[٤]، هذا من ناحيـة. ومن ناحية أخرى فقد فرض ذلك الوضع الذى افتقد فيه المفكر الماركسى القدرة على إعلان تبنّيه الكامل للتصورات الماركسية حول المجتمع وكيفية تغييره – أن يخـفى خطابـه الأيديولـوجى وراء مصطلحات عامة؛ فإن كان المفكرون الماركسـيون المصـريون قـد دعوا إلى "العدالة الاجتماعية" أو إلى "الديمقراطية الاجـتماعية" فقـد اتضـح أن أهـم ما يميز هذه الدعوات هو بعدها [عن الحلول الجذرية التى تغير المجتمع تماماً، فهناك من كان ينادى بضرورة الارتقاء بالطبقة العامـلة إلى درجـة متوسـطة فى السلم الاجتماعي، والهبوط بطبقة الأغنياء إلى الدرجـة المتوسـطة أيضـاً، وبهـذا يتوحد الشعب بمختلف طبقاته فى كتلة عامة مجاهدة فى سبيل الوطن، ومنهم من كان يطالب الدولة بالبدء فى الإصلاح على أن تأخذ من الاشتراكية بالقدر الذى يلائم ظروف المجتمع تلافياً لسوء توزيع الثروات ومـا ينبنى عليها من اختلال التوازن الاجتماعي، وكخطوة أولى يجب إعادة النظر فى نظام الضرائب بحيث تستخدم هذه الأداة الفعالة فى الحد من تكدّس الثروات فى أيـدى فـئة قليلة، ويجب أن تضع الدولة أدوات الإنتاج الكبيرة تحت رقابتها إن لم يكن تحت إدارتها وخاصة ما يتصل منها بالمنافع العامة للشعب واستخداماته][٥].

ومـن الواضـح – إذن – أن توجهـات الحـركة الماركسية المصرية فى الأربعيـنيات وحتى يوليو ١٩٥٢ قد فرضت عليها ألا تتبنى التصورات الماركسية حـول المجتمع وكيفية تغييره تبنّياً كاملاً، من ناحية، وأن تظل معزولة عن الفئات الشعبية المستفيدة من أى تغيير اشتراكى أو ماركسي، من ناحية ثانية.

ولقــد كان قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ نقطة فاصلة فى حركة التيارين الوضعى والماركســى الأولــي؛ إذ إنه بداية من النصف الثانى من الخمسينيات – وبعد أن كــانت السلطة قد قضت على بقايا الاحتلال الإنجليزى وأنهت أزمة مارس ١٩٥٤ لصــالح تثــبيت دور العسكريين فى السلطة – أخذت السلطة تبلور مساعيها نحو تغيير الواقع والمجتمع فى صيغ سياسية واجتماعية طرحتها: كالاشتراكية التعاونية (١٩٥٧)، وإجــراءات يوليــو الاشــتراكية (١٩٦١)، والميثاق الوطنى (١٩٦٢)، وغيــرها. كما أخذت تتبنى – فى الفترة ذاتها – التوجه القومى العربى ...... وفى هــذه الــتحولات تغيــر دور الــناقد فــلم يعد حراً تماماً فى أن يسهم فى صياغة أيديولوجيــا اتجاه النقد الاجتماعي، بل تحول – فى كثير من الأحيان – إلى شارح أو مفســر أو معــلّق على ما تقوم به السلطة، وقد أثّرت هذه العمليات الثلاث من شــرح أو تفسير أو تعليق على صياغته أيديولوجيا ذلك الاتجاه التى تصور رؤية الفئات الاجتماعية التى ينتمى إليها أولئك النقاد.

وتمــثل الأيديولوجيا مجمل العناصر الفكرية التى أنتجها هؤلاء النقاد قصد أن يفيــد بهــا المجــتمع المصــرى فى تحقيق تقدمه، وتشكل هذه العناصر – فى علاقاتهــا المختــلفة – الأفــق الذهنى الذى يحدها، من ناحية؛ ويتيح – من ناحية أخرى – تركيب هذه العناصر لتفى بحاجات الواقع، مما يجعلها ذات طبيعة شاملة تمــثل نظرة إلى العالم والكون[٦]. وتعد الأيديولوجيا نتاجاً لوضعية الفئة أو الطبقة الــتى أنــتجها فى لحظة محددة من تاريخ المجتمع الذى تنتمى إليه، فهى – إذن – نتاج تاريخى واضح. ولقد تعددت العناصر المختلفة المسهمة فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد؛ من مفاهيم حول العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية بجوانبها المختلفة، والقوميــة العــربية والمصــرية، والتعليم، بينما كان الموقف سواء من الحضارة الأوروبيــة أو من التراث الفكرى العربى، منفرداً – فى بنية هذه الأيديولوجيا، من ناحيــة، وســارياً – بعمق – فى كافة عناصرها الأخرى من ناحية ثانية ... ولقد تعددت عناصر هذه الأيديولوجيا وإن توحد الهدف منها، وهو تحقيق التقدم للمجتمع المصــرى، ولما كان هذا الهدف لا يختلف فى دلالته العامة – عن أهداف السلطة بعــد ١٩٥٢؛ فقــد كــان طبيعياً أن تتجادل عملية صياغة هذه الأيديولوجيا – بعد

١٩٥٢ – مع توجهات السلطة، غير أنه من المهم فى الوقت نفسه ملاحظة أنه إذا كـــان بعض هؤلاء النقاد – مثل سلامة موسى و مندور – قد أسهما بأفكارهما فى تيارات الإصلاح الاجتماعى والسياسى قبل ١٩٥٢، فقد كان من المنطقى أيضاً أن تتســق بعض عناصر الأيديولوجيا التى طرحوها قبل ذلك مع توجهات السلطة بعد ١٩٥٢.

ولكن عملية صياغة هذه الأيديولوجيا لم تتأثر فقط بتوجهات السلطة، بل من الواضـــح أن العـــامل الأشمل الذى تحكم فى صياغة هذه الأيديولوجيا هو الانتماء الطـــبقى لهـــؤلاء الـــنقاد والسلطة (١٩٥٢-١٩٦٧)، فهو المحرك الأساسى لهذه العمـــلية، مـــن ناحيـــة، وهو – من ناحية أخرى – الذى يفسر جوانب التلاقى فى الـــدلالات العميقة التى تنطوى عليها عملية الصياغة هذه، وكلتا الناحيتين ستتجليان – بوضوح – عبر الفقرات التالية وفى نهايتها أيضاً.

(٢)

إذا كان السؤال المطروح أمام المفكر العربى الحديث – منذ بدايات النهضة العـــربية – هو: كيف يحقق المجتمع العربى التقدم؟ أو كيف يتحول إلى أن يصبح مجـــتمعاً حديثاً ومعاصراً ؟ فإن تصور ذلك المفكر لتلك الكيفية هو الذى كان يملى عـــليه – فى صـــياغة خطابـــه الأيديولوجى – أن يختار عناصره من المصدرين الأساسيين اللذين فُرضَ عليه – بحكم ظروف المجتمع العربى الحديث – أن يتوجه صـــوبهما، أى التراث الفكرى العربى، والثقافة الأوربية الحديثة والمعاصرة. ومن قبيل التبسيط تصور أن موقف المفكر العربى من أى مصدر من هذين المصدرين كان منعزلاً عن موقفه من المصدر الآخر؛ إذ إن موقف المفكر / الناقد العربى من تـــراثه الفكرى إنما ينعكس فيه – وإن بشكل غير مباشر أحياناً – موقفه من الثقافة الأوروبية، كما أن الأمر نفسه ينطبق على موقفه من الثقافة الأوروبية.

ولعل انشغال كثير من النقاد العرب المحدثين – منذ بداية النهضة العربية – بالإجابـــة عـــن هـــذا الســـؤال يشـــير – بوضوح – إلى وعى ذلك الناقد بدوره الاجـــتماعى، وعدم اقتصار مهامه على النقد الأدبى وحده ، وتكشف نصوص نقاد

هــذا الاتجاه عن وعى مبكر بدور الناقد / المفكر الاجتماعى فى إصلاح مجتمعه، وقد بلور مندور وسلامة موسى هذا الدور الذى يتمثل فى أن يكشف المفكر لأبناء مجتمعه عن [حالتهم الحقيقية حتى يعوا ما هم فيه من شقاء وتخلف][٧]، مما يؤدى إلى تحقيــق مهمة المفكر الاجتماعية عبر النقد؛ نقد مسالك أبناء مجتمعه. ولكن لما كــان هــذا الدور لا يكفى وحده فلابد أن يستكمله المفكر بأن يصوغ لمجتمعه قيم الحـــرية والـــنظام والتمدن والشرف – فيما يرى سلامه موسى – فيصبح المفكر/ الأديب هو الذى يخلق لشعبه [الكلمات التى تلهمه الكفاح والحرية][٨]، أو يصبح – فيما يرى مندور – هو الذى [يسبق الأمم إلى آمالها الغامضة][٩].

وبقدر ما كشف ذلك الدور الثانى عن فاعلية المفكر البنائية – لدى كثير من نقاد هذا الاتجاه– فإنه هو الذى يبرر رفع بعضهم لمكانة المفكر فوق مكانة الثائر الذى يباشر التغيير بنفسه[١٠].

ولقــد أدى انشــغال كــثير من النقاد العرب المحدثين – منذ بداية النهضة العــربية – بالسؤال عن كيفية تحقيق التقدم إلى بروز ظاهرة متواترة، وهى توحد الــناقد والمفكر أو داعية الإصلاح الاجتماعى فى خطابات نقدية مختلفة؛ ابتداء من الطهطــاوي، ثم المرصفى وجمعه بين "الوسيلة الأدبية" و "الكلم الثمانى"، ومروراً بجمع طه حسين والعقاد بين الدراسات الأدبية والنقدية من ناحية والاهتمام بمسائل الإصلاح السياسى والاجتماعى من ناحية ثانية. ولقد اندرج نتاج كثير من نقاد هذا الاتجــاه فى إطار الظاهرة نفسها، وهذا ما تجسده كتابات سلامة موسى، و مندور، ولويس عوض، ورجاء النقاش، ومحمود أمين العالم، وغالى شكرى، وغيرهم .

ولقد كشف جمع مندور – على سبيل التمثيل فقط – بين هذين الجانبين عن إدراكــه – مــنذ وقت مبكر – أن المفكر المصرى تواجهه مشكلة عدم وجود رأى عــام يســتند إليه – ذلك المفكر – فى مساندة أفكاره الإصلاحية، ومن ثم فعليه أن يسعى بكتاباته إلى تكوين ذلك الرأى العام[١١]. ويتجلى هذا السعى فى النقد الأدبى/ المسرحى وفى دعوات الإصلاح السياسى والاجتماعى على السواء، وإن كان هذا الســعى – لدى نقاد هذا الاتجاه ممن يمثلون الجيل الأول خاصة – قد اختلف قبل ١٩٥٢، عنه بعد ١٩٥٢؛ ففى مرحله (١٩٤٥–١٩٥٤) كان الناقد/ المفكر يمارس

– فى إطار النظام الليبرالى – جهوده فى الدعوة إلى الإصلاح السياسى والاجتماعى والثقافى، مستنداً – غالباً – إلى تدعيم بعض القوى الحزبية له، وهذا ما يتجلى بوضوح فى مسلك محمد مندور واستناده إلى الطليعة الوفدية. وأما فيما بعد ١٩٥٢ – وبعد أزمة مارس ١٩٥٤ بصفة خاصة – فقد أصبح سعى الناقد نحو طرح دعوات الإصلاح السياسى والاجتماعى محكوماً – بصورة أساسية – بتوجهات السلطة، وقد كان لذلك التحول تجليات مختلفة ستتبدى فى فقرات تاليه، غير أن من المهم الإشارة إلى أن مجال النقد المسرحى قد حكمته – بعد ١٩٥٢ – عوامل خاصة حددت مساره تماما. فقد أدركت السلطة منذ وقت مبكر حاجتها إلى المسرح لتنقل كثيراً من آرائها إلى أفراد المجتمع، فشكلت لجنة فى النصف الأول من الخمسينيات لدراسة مشكلات المسرح المصرى، واقترحت اللجنة مجموعة من الخطوات لإصلاح المسرح المصرى، فكان أن سلمت السلطة المواقع القيادية فى مؤسسة المسرح إلى بعض ضباط الجيش، فتولى أحمد حمروش – على سبيل المثال – مسئولية الفرقة القومية التى تحولت بعد ذلك إلى "المسرح القومى" الذى تولاه – فيما بعد – آمال المرصفى خلفاً لحمروش ، وكلاهما من الضباط الأحرار، وقامت السلطة بتشجيع كتَّاب المسرح على تقديم مسرحيات مصرية فكان أن ظهر نعمان عاشور، رشاد رشدى، الفريد فرج، سعد الدين وهبه، الذين يشكلون جيل الخمسينيات من كتاب المسرح المصرى، ثم تلاهم الجيل الثانى من أمثال على سالم ومحمود دياب وشوقى عبدالحكيم وغيرهم ممن يشكلون ما يعرف بجيل الستينيات من كُتَّاب المسرح المصرى(١٢).

وإذا كان كُتَّاب الجيل الأول قد توزعت كتاباتهم بين نقد مجتمع ما قبل ١٩٥٢، والتبشير بالمجتمع الجديد الذى سعت السلطة إلى إقامته(١٣) فإن عدم اقتدار السلطة منذ بداية الستينيات على أن تنجز مهام التغيير الاجتماعى وتحقق الحرية قد أدى إلى تناقض الكاتب المسرحى والسلطة، فكان أن قُدِّمَتْ مسرحيات مختلفة تنقد مسالك السلطة مثل "الفتى مهران" للشرقاوى، أو تشير إلى اليأس من وجود حل لمسألة الحرية مثل "الفرافير" ليوسف ادريس(١٤).

فى تلك التحولات من ١٩٥٢ إلى ١٩٦٧ تغير دور الناقد / المفكر؛ فبانتهاء أزمـــة مـــارس ١٩٥٤، وســيطرة جناح عبد الناصر على السلطة، أخذ الاستبداد ورفــض الـــرؤى المعارضـــة يشتد، من ناحية، ومن ناحية أخرى أدركت السلطة حاجتها إلى المثقفين ليصوغوا لها أيديولوجيا كاملة؛ إذ بتصريح عبد الناصر نفسه – وفى فترة مبكرة (١٩٥٤) – لم تكن الثورة تمتلك أيديولوجيا كاملة، وكان كل ما بحوزتها من فكر فى ٢٣ يوليو ١٩٥٢ هو مبادئها الستة المعروفة(١٥)... وقد أدت هـــذه الـــتحولات إلى أن يقـــوم الـــناقد / المفكـــر – ولا سيما بعض نقاد الاتجاه الاجـــتماعى كـــلويس عـــوض – بالإسهام فى صياغة الأيديولوجيا التى تحتاجها السلطة، من ناحية، أو بإضافة بعض العناصر إلى ما تقدمه السلطة من أفكار، من ناحيـــة ثانية، ولعل هذا ما يفسر اختلاف أدوار هؤلاء النقاد فى صياغة أيديولوجيا اتجـــاه الـــنقد الاجتماعى (١٩٤٥-١٩٥٢). وهذا ما ستفصح عنه بوضوح فقرات تاليـــة فـــإن لويس عوض – على سبيل المثال – قد أخذ منذ ١٩٥٣ يسهم بفعالية واضـــحة فى صـــياغة هذه الأيديولوجيا، ولم يتوقف عن ذلك سوى مرات: توقفه المؤقت عن الكتابة فى الصحف بعد أزمة مارس ١٩٥٤، وعمله فى الأمم المتحدة لفـــترة قصيرة (١٩٥٥- ١٩٥٦)، ثم اعتقاله (١٩٥٩-١٩٦١) لمدة عام ونصف، والأمـــر نفســـه ينطبق على محمود أمين العالم، وإن كان طول فترة اعتقاله (يناير ١٩٥٩- يونيـــه ١٩٦٤) هـــو الـــذى قـــلل إســـهاماته "الكميـــة" فى صياغة تلك الأيديولوجيا، وإن كانت – كيفياً – من أكثر الإسهامات فعالية.

ولعـــل تـــلك المحـــددات السابقة كاشفة عن ضرورة التأكيد على أن درس أيديولوجيا هؤلاء النقاد يقوم على الربط بين هذه الأيديولوجيا والنتاج النقدى لهؤلاء الـــنقاد مـــن ناحية، مما يعنى أن الأيديولوجيا هى العامل الذى يفسر ذلك الخطاب الـــنقدى لأنـــه إذا نظـــرنا إلى الظواهر [بطريقة مجردة وجدنا إمكانية لمئات من التأثيرات، ولكن سنجد من بينها واحداً أو اثنين فقط هما المؤثران حقيقة](١٦).

ويعـــد الربط بين تلك الأيديولوجيا وأيديولوجيا السلطة وتوجهاتها، من ناحية ثانيـــة إجـــراءا ضرورياً فى درس هذه الأيديولوجيا؛ إذ إن تأثير السلطة – سواء بأفكارهـــا أو بتوجهاتها المختلفة – يمثل عاملاً مؤثراً فى تشكيل أيديولوجيا هؤلاء

النقاد بعد ١٩٥٢ خاصة، سواء تبدى هذا التأثير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة . ومع هذا يظل الواقع السياسى الاجتماعى بكافة علاقاته المعقدة هو الإطار الأوسع الذى يتم – فى ضوئه – تفسير هذه الأيديولوجيا.

وتــتحدد العناصر المختلفة المشكلة لهذه الأيديولوجيا فى العدالة الاجتماعية والاشتراكية، الحرية، القومية العربية والمصرية، ثم التعليم، وإذا كان الدرس سيبدأ بتحليل الموقف من الحضارة الأوربية، ثم الموقف من التراث الفكرى العربى، فإن هــذا يرجع إلى شمولية هذين الموقفين وسريانهما فى كافة العناصر الأخرى. وإذا كــانت أيديولوجيا هؤلاء النقاد قد أبرزت تلك العناصر فان هذا لا ينفى تعاملها مع عناصر أخرى كالعلم والتاريخ، غير أن هذه العناصر كانت ذات أهمية أقل، ودائماً مــا كانت تابعة لتلك العناصر الأساسية، وهذا ما ينطبق أيضا على بعض جوانب التغيير السياسى والاجتماعى العملية.

وإذا كــان مــا يحــدد تقــدم العناصر الكبرى فى هذه الأيديولوجيا إنما هو تواترها فى خطاب هؤلاء النقاد، فإن هذا التواتر يدل – بذاته – على إدراك هؤلاء النقاد مدى احتياج المجتمع المصرى إليها. ويتجاوب هذا التواتر وذلك الإدراك معاً مع الهدف الأساسى لهذه الأيديولوجيا: تحقيق المجتمع المصرى التقدمَ وتحوله إلى مجــتمع حديث ومعاصر، وإن كان الدرس – فى جزئياته المختلفة وفى نهايته – سيكشف عن الطبيعة الحقيقية لهذه الأيديولوجيا.

(٢)

إن منشــأ الســؤال عــن الموقف من الحضارة الأوروبية عريق فى الثقافة العربية الحديثة منذ أن سجل الطهطاوى – فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز" صــورة مــن الصور الأولى لالتقاء العقلية العربية – فى بداية نهضتها الحديثة – لقاءً مباشراً بالحضارة الأوربية فى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، ولقد ظل السؤال مطــروحا على الأجيال التالية للطهطاوى، غير أن احتلال بعض الدول الأوروبية اكــثير مــن الدول العربية – منذ الربع الأخير من القرن التاسع عشر – لم يجعل الإجابــة عــن هذا السؤال مجرد إجابة بريئة خالية من موقف، ضمنى أو صريح،

من المستعمر الأوربى، إذ إن الإجابات المختلفة التى طرحتها أجيال المفكرين العرب المحدثين كانت ترتبط بمواقفهم السياسية المباشرة من ذلك المستعمر الأوروبى، ولكن يجب أيضاً التأكيد – منذ البداية – على أن طرح السؤال ذاته: ماذا نأخذ من الحضارة الأوروبية؟ إنما يقوم – ضمناً – على الإقرار بتخلف المجتمع العربى، من ناحية. والاعتراف – من ناحية ثانية – بتقدم أوروبا وتفوقها، وحاجة المجتمع العربى إلى الأخذ عنها ما يسهم فى القضاء على تخلفه، وفى الحالين كليهما يتضمن السؤال وإجابته تصورات المفكرين العرب عن أسباب تقدم أوروبا وتخلف المجتمع العربى .

ولقد بدا لدى نقاد الجيل الأول إقرار واضح بتخلف المجتمع العربى، فكان ذلك المبرر الأساسى للبحث عن البديل المفيد – فكرياً وحضارياً – لدى أوروبا. وقد اتخذ ذلك البحث صوراً متنوعة تبدت – حتى قبل ١٩٤٥ بوقت طويل – لدى سلامة موسى الذى كان من أكثر المفكرين العرب المحدثين اهتماماً بتناول أسباب تخلف المجتمع العربى، والحاجة إلى الأخذ عن الثقافة الأوروبية[١٧]. ولقد قام سلامة موسى – فى كتاباته بعد ١٩٤٥ – بتشخيص الفروق بين "حضارة" المجتمع العربى الحديث والحضارة الأوروبية تأسيساً على ثنائية مفهومية تقوم على المقابلة – أساساً – بين العلم والأدب، فتصف الثقافة العربية بأنها ثقافة الأدب، بينما تخلع على الثقافة الأوروبية وصف ثقافة العلم، ورغم ما فى وضع سلامة موسى للمسألة بهذه الصيغة من تبسيط، واختزال لطبائع الأشياء، فمن اللافت أنه قد دعم تشخيصه ذلك بوصفه الثقافة العربية بأنها ثقافة القرون الوسطى مُوْجزاً المظاهر المختلفة لثقافة القرون الوسطى فى [التقيد بالنصوص التى فى الكتب الموروثة دون مباشرة الطبيعة بتسليط العقل عليها واستخراج المعارف منها. "و"سيادة العقائد على المعارف، والتليد على الطارف. "و" الاكتفاء بالثقافة الدينية دون الثقافة المدنية. "و" ثيوقراطية الدولة، أى الدولة الدينية دون الدولة المدنية][١٨]. ولقد كشف سلامة موسى عن أن غلبة هذه المظاهر على الثقافة تفضى – من ناحية – إلى سيطرة الاهتمامات اللغوية على أصحابها، وتؤدى – من ناحية ثانية – إلى إعاقة التطور نتيجة سيادة الرجعية [أى الرجوع بالشعب فى عاداته وأسلوب عيشه وتفكيره إلى

ما كان عليه أسلافه قبل ألف وألفي سنة][19]، ثم [الجمود والوقوف عن التطور][20]. ولقد كان طبيعياً أن يقود هذا التشخيص سلامة موسى إلى تحديد الأساس الذى تنهض عليه الحضارة والثقافة الأوروبية، ولهذا طرح السؤال طرحاً مباشراً تماماً[21]، وأجاب عنه إجابة تستند إلى يقين أقرب ما يكون إلى القطع والثبات، تمثل فى تصوره أن هذا الأساس واحد [ليس له ثان، هو أن الأوربيين سادوا فى الماضى، ويسودون فى الحاضر، لأنهم قد أخذوا بالصناعات الآلية][22]. وإذا كان سلامة موسى قد كرر هذا الأساس – مراراً – فى كتاباته المختلفة(٢٣) – فإنه قد أسهب أيضاً فى بعض مقالاته فى الحديث عن تأثير الصناعات فى تطوير المجتمع[24].

وإذا بدا أن سلامة موسى قد كان يغلِّب الحاجة إلى الجوانب المادية من الحضارة الأوروبية بدافع إدراكه أهميتها فى تحقيق التقدم للمجتمع العربى، فإن دعوته إلى بعض القيم الاجتماعية والسياسية كحرية الفكر والاشتراكية كان توازن ذلك التغليب، مما يشير إلى أن إحداث نهضة المجتمع العربى وتقدمه إنما يستند إلى ضرورة امتلاك المجتمع العربى أسس التقدم مادية كانت أم فكرية.

ومن الواضح أن بعض التالين لسلامة موسى – زمنياً – من نقاد هذا الاتجاه كانوا أقدر على طرح صيغة أدق للعلاقة بين المجتمع العربى الحديث والحضارة الأوروبية، وهذا ما يتجلى فى مقولة تبنَّاها مندور مبكراً ترى أن أخذ حضارة من حضارة أخرى إنما هو ملمح متكرر فى العلاقات بين الحضارات المختلفة، وقد دعم مقولته تلك بتقديم أمثلة مختلفة من تاريخ عدد من الحضارات[25]. وإذا كانت هذه المقولة قد تكررت لدى الشوباشى – بعد ذلك بما يقل قليلاً عن عشرين عاماً – فإن الشوباشى قد أضاف إليها إضافات بالغة الأهمية، تجلت فى قرنه بين ذلك الأخذ عن حضارة أخرى، وبين إحداث النهضة الحضارية من ناحية، وتأكيده – من ناحية أخرى – على تلك النهضة تتوقف [على وعى الأمة التى تلقت الحضارة الخارجية وعلى أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية ومدى استعدادها لتلقى تلك الحضارة][26]. وبذلك لم يجعل الشوباشى المجتمعَ الذى يتأثر بحضارة أخرى، غير حضارته الأصلية، مجرد متلقٍ سلبى لما يتلقى، كما لم يَعُد الأخذ عن حضارة أخرى دليل ضعف فى الحضارة الآخذة وأبنائها، بل أصبحت

الإفـادة من الحضارات الأخرى قائمة على ضرورة وعى أبناء الحضارة المُستقبِلة وعياً دقيقاً بما يحتاج إليه مجتمعهم من تلك الحضارات الأخرى.

ولعل ثبات تلك المقولة فى مجرى خطاب هؤلاء النقاد إنما يشير إلى أنه قد تـم تأسيسها من منظور عقلانى دعمته الشواهد المختلفة التى ساقها كل من مندور والشوباشى لأخذ الحضارات المختلفة – الأوروبية وغيرها – من بعضها البعض. ولقـد أدى تأسيس هذه المقولة إلى ظهور عدة نتائج مختلفة مترتبة عليها، تتابعت تاريخياً فى مسار هذا الخطاب، وهى: تقرير مبدأ الأخذ عن أوروبا "دون حساسية" والكشـف عن تأثيرات الحضارة العربية "القديمة" فى الحضارة الأوربية، وتوسيع مفهوم الحضارة بحيث لا يقتصر على الحضارة الأوروبية وحدها.

ولقـد تقرر مبدأ الأخذ عن الثقافة الأوروبية "دون حساسية" أو "دون خوف" من أن يؤدى ذلك إلى القضاء على "الأصالة" أو "القومية". ويبدو أن مندور كان – منذ فترة مبكرة – أكثر منْ أصّل هذا المبدأ – تأصيلاً يستند إلى اقتداره على بنائه بـناءاً مـنطقياً إلى حد كبير؛ فإذا كان الأدب – فيما يرى مندور – وعاءاً [لتقاليد الأمـة الاجتماعية والأخلاقية والدينية، وفيه تتركز روحها بحيث يعتبر بحق مرآة حيـاة الأمم، بل إنه من أخص المجالات التى تظهر فيها أصالة الشعوب فى الخلق والحساسـية وإدراك مواضـع الجمـال والقبح][٢٧] – فإن مندور قد علل ضرورة الأخـذ عـن أوروبـا تعليلاً استند فيه إلى إدراك التشابه بين المجتمعات العربية والأوروبية إذ [ليس من شك فى أن هناك الكثير من مبادئ الأخلاق والاجتماع، بل ومن مبادئ الدين التى نتفق عليها مع الغربيين بحيث لا نكاد نتبين مواضع الخطر على حياتنا القومية فى النقل عن أوربا][٢٨].

وأمـا النـتيجة الثانية المترتبة على تلك المقولة فقد تمثلت فى الكشف عن تأثيـرات الحضـارة العـربية فى الحضارة الأوروبية بفنونها وعلومهما وآدابها المختـلفة. ولقـد كـان الشوباشى هو الوحيد من نقاد هذا الاتجاه الذى تكفل – فى دراسات مختلفة – بالكشف عن تلك التأثيرات العربية فى الحضارة الأوروبية[٢٩]. وإذا بـدا أن الدافـع القومى ربما كان وحده الدافع الموجّه لبروز هذا الاتجاه لدى الشوباشـى، فـإن بعـض طرائق الشوباشى فى إثبات هذه التأثيرات كانت تضبط

تأثيـرات الدافـع القومى(٣٠) وتضفى عليه تأثيراً ملموساً تنفى عنه أن يكون مجرد دافـع عـاطفى محـض، ولذا فقد انتهى هذا التوجه إلى أن يدعم – بطريقة غير مباشرة – إمكانية الأخذ عن الحضارة الأوروبية دون حساسية(٣١).

وأمـا النتيجة الثالثة التى ترتبت على مقولة التأثير بين الحضارات المختلفة فقـد تمثـلت فى الدعـوة إلى أن يسـتمد المجـتمع العربى ما يحتاجه من أفكار وتصـورات تسهم فى تحقيق نهضته، ليس من الحضارة الأوروبية وحدها بل من الـتراث الحضارى كله، إذ إن ذلك التراث يضم [كل ما بُنيت به المدنية على وجه الأرض، وفى مقدمـته الأديان السماوية، وهو يضم تراث الفنون والآداب، ويضم كـل مـا اهتدت إليه الإنسانية من فلسفات وكل ما كابدت لبلوغه من أفكار ونظم قانونية وسياسية واجتماعية من أقدم العصور إلى عصرنا الراهن. باختصار: يضم كل ما يسمى بالإلهيات وكل ما يسمى بالإنسانيات](٣٢).

وإذا كـان ما قدمه لويس عوض من توسيع لمفهوم التراث قد تم فى سياق شـرحه لما دعا إليه "الميثاق" من ضرورة استخدام الأسلحة المختلفة لبناء المجتمع الجديـد، ومن بينها [الطاقات الروحية للشعوب](٣٣)، فإن من الواضح أن مثل هذا التوسـيع إنمـا يـتجاوب مع ما تردد فى خطاب هؤلاء النقاد ولاسيما أبناء الجيل الأول – مـن وحـدة الأبعـاد الإنسانية المشتركة فى كل الحضارات والمجتمعات المختلفة .

ولقد أثمرت تلك المقولة – وما ترتب عليها من نتائج ثلاث – ثماراً مختلفة فى خطـاب هؤلاء النقاد الأيديولوجى والنقدى، إذ أخذ نقاد هذا الاتجاه يستمدون – فى أيديولوجيـاهم – مفـاهيم العدالـة الاجتماعية والاشتراكية والحرية من الثقافة الأوروبيـة، وهـذا مـا سـيتبدى تفصيلاً فى فقرات تالية *. بينما أثمرت – فى الخطاب النقدى لديهم – توجهين مختلفين: ضرورة أخذ القوالب "الفنية" الجديدة عن الأدب الأوروبى طالما أن المجتمع العربى يحتاجها، ولما كانت هذه القوالب غريبة فى المجتمع العربى الحديث فإن تثبيتها فيه يتحقق عن طريق ملئها بمضمونات من الحيـاة العربية(٣٤). وبذلك تتدعم ثنائية الأشكال الأوروبية والمضامين المصرية / العربية، وهذا ما تبدى فى مواضع مختلفة من هذه الدراسة(٣٥).

ويتجلى التوجه الثانى فى الدعوة إلى فهم ما يؤخذ عن الغرب فهماً صحيحاً والعمـل عـلى غربلته والتوفيق بين المتناقضات[٣٦]، وليس ما تبدى فى مواضع مختـلفة سـابقة سـواء فى صـياغة مندور لبعض الصيغ النقدية المؤطرة لمهمة المسـرح أو مواقـف هؤلاء النقاد من المسرح الملحمى عند بريشت سوى مسالك عملية مترتبة على ذلك التوجه[*].

(٤)

إذا كـان الموقف من التراث العربى الفكرى القديم يشكل مسألة من المسائل الأساسية التى عنى بها نقاد هذا الاتجاه فى صياغتهم أيديولوجيا التقدم، فإن موقفهم مـن الدين / الإسلام يمثل التجلى الأساسى لهذا الموقف. إذ إن الدين – بتفسيراته المختـلفة – هـو أكثر عناصر التراث الفكرى العربى استمراراً فى حياة المجتمع العـربى الحديـث. ولـذا ارتبط الدين – عند شكرى عياد مثلاً – بالثقافة[٣٧]، من ناحيـة، وتـأكد – من ناحية ثانية – موقعه بوصفة مكوناً من المكونات الأساسية للحضـارة الإسلامية[٣٨]. وكلا الأمرين قادا – من ثم – إلى جعله عنصراً جوهرياً مـن عناصر أيديولوجيا التقدم لدى هؤلاء النقاد. ولقد انعكست مقولة تجديد التراث الأدبى العربى[٣٩] على موقف معظم منتجى هذا الخطاب فى مقولة ضمنية سارية فى خطـابهم تـرى أن لـلدين "الإسلامى" دوراً لا ينكر فى تنمية المجتمع العربى وتقدمه، سواء كان المجتمع القديم أم الحديث[٤٠]. وإذا كانت هذه المقولة الأخيرة قد أفرزت تجليات مختلفة فى تلك الأيديولوجيا، فإن الارتباط المباشر بين عناصر هذه الأيديولوجيـا وحركة الواقع الاجتماعى هو الذى يفسر تأخر طرح هذه التجليات – تأخـراً نسبياً – فى خطاب هؤلاء النقاد إلى منتصف الخمسينيات؛ ففيما بين أيدينا مـن نصـوص لـم تطرح هذه الجوانب قبل ذلك التاريخ، مما يشير إلى ارتباطها الوثيـق بمحـاولات الصياغة الجهيرة لأيديوجيا التقدم نتاجاً لما حدث بعد ١٩٥٢، وليـس قـبله بأى حال من الأحوال، وتتمثل هذه التجليات المختلفة فى الكشف عن تعـدد الأدوار الـتى يؤديها الدين فى المجتمع تبعاً لاختلاف الطبقات الاجتماعية، وفى القـول بالحاجـة إلى الـتجديد الديـنى، وفى التأكيد على الأبعاد الاجتماعية للإسلام.

ولقد تبدى التجلى الأول فيما قدمه النقاش من تحليل عميق – إلى حد بعيد – لطبيعة المجتمع الزراعى فى مصر، وتأثيرها على النظرة إلى الدين وممارساته[٤١]، والاختلاف بين وظيفة الدين لدى الأغنياء عنها لدى الفقراء [فهو يبرر للفلاح نظام الحيـاة الاجـتماعية مهمـا وَجَد فيها من عدم العدالة نتيجة للظلم الواقع عليه من الإقطاعيين مثلاً، وهو يجد فيه عزاء من حرمانه فى الحياة فى الوقت الذى يحتاج فيه إلى تغيير أسباب حرمانه وتعديلها مادامت هذه الأسباب موضوعية وواضحة، وهـو يجد فيه أيضاً تفسيراً للعالم بظواهره الطبيعية مما يؤدى به إلى تصور هذه الظواهـر عـلى أنها ساكنة جامدة تنتسب إلى عالم خرافى غامض، فلا يدرك أنها ظواهـر تفيض بالإمكانيات، وأن فى استطاعة هذه الإمكانيات لو تَمَّ استغلالها أن تغيـر حـتى عالمـه الخاص الذى يعيش فيه فتزيد من قوة الأرض، على الإنتاج وتمـنحه مُسَـكِّناً قادراً على خنق كل القوى الخفية التى يمكن تصورها فى الحياة، وتغيـر علاقاتـه بمن يعيش معهم، فلا تكون علاقات مضطربة ظالمة فى بعض الأحايين بل تصبح علاقات منتظمة تحرسها على الدوام قوانين عادلة.

وإذا كانت هذه هى وظيفة الدين بالنسبة للفلاح الزراعى المنتج، فهى ليست وظيفـته لدى الفلاح المالك المستغل، فوظيفته أحياناً هى الدعاية لوجوده ووضعه فى مجـتمعه. وهى أحياناً أخرى التغطية والتمويه حتى لا يتحرك الفلاح الحقيقى مـن نقطة الفهم الموضوعى وإدراك الحقائق. ولو نظرنا إلى تاريخنا الحديث طيلة فـترة الـنظام المـلكى مـثلاً لوجدنا أن هذا الشعور الدينى الأمى كان من أكبر الدعامـات الـتى يعـتمد عـليها كـل انتكاس وطنى واجتماعى خطير فى حياة المصريين][٤٢].

ولعـل أسبقية هذا التفسير لوظيفة الدين الاجتماعية واختلافها من طبقة إلى أخـرى هى الـتى أدت إلى تحوله إلى مقدمة منطقية انبنت عليها – فيما بعد ومن الـناحية التاريخية – الدعوة إلى جعل الدين مقوماً أساسياً من مقومات الاشتراكية العربية، والقول بضرورة التجديد الدينى.

ولقـد تـبدت الدعوة الأولى لدى العالم، وقد بناها على تتبعه لكيفية توظيف الدين من قبل "الرجعية" – وهذه هى الكلمة التى يستخدمها العالم فى ذلك السياق –

وعلى تأكيده أن الدين – إسلاماً كان أم مسيحية – لم يكن فى تاريخ العالم العربى الحديث [مجرد قيمة روحية، وإنما كان كذلك قيمة قومية](٤٣)، وقد قدم العالم نماذج مختلفة من تاريخ المجتمع العربى الحديث ليثبت بها دعواه(٤٤). ولذلك كان أن انتهى – العالم – إلى تقرير مبدأ أن [الدين بتراثه النضالى ضد الاستعمار والرجعية وفاعليته الشعبية ودعواه إلى العمل والعقل والفضائل سمة من سمات تجربتنا الاشتراكية الخاصة](٤٥). وليس هذا التأكيد سوى مظهر دال على التجاوب بين أيديولوجيا هؤلاء النقاد وبين الميثاق الذى أكد على أن الأديان لها رسالة تقدميه تتمثل فى دعوتها إلى تكافؤ الفرص، ورفض استئثار طبقة بخيرات الأرض منفردة، ولكن "الرجعية" كانت تفسّر الأديان لصالحها(٤٦).

وأما القول بالحاجة إلى التجديد الدينى فلم تكن لتُطْرَح من قبل منتجى هذا الخطاب إلا نتاجاً لإدراكهم فعالية الدين فى المجتمع العربى، من ناحية، وانطلاقاً، من ناحية ثانية، من توحيدهم بين الفن والفكر والثقافة من جانب، والدين – من جانب آخر – من حيث صلة كل منها بالحياة أو بالمجتمع(٤٧). ولقد كان شكرى عياد أكثر هؤلاء النقاد إسهاماً فى تقديم تصورات دالة حول مسألة التجديد الدينى؛ فقد رفض أن يستند ذلك التجديد الدينى إلى استعادة الأشكال أو الأوعية التى قدمها المجددون من قدماء مفكرى المسلمين، لأن هذه الأشكال ترتبط – فيما يرى شكرى عياد – بالأفكار التى تنقلها، ولذا فهى أشكال ضيقة لا تتسع لمتطلبات الواقع المعاصر(٤٨). ولقد علل شكرى عياد اعتراضه على إعادة استخدام معنى التجديد الدينى عند القدماء تعليلاً نافذاً ، ذكياً، التفت إلى السلبيات الكامنة فى تصور المجددين القدماء أن [التجديد هو إحياء السنة وإماتة البدعة](٤٩). فهو – فيما يرى شكرى عياد – [قول صحيح ولكنه لا يتناول إلا الجانب السلبى من عمل المجدد، جانب مقاومة التطور الضار بالرجوع إلى المصدر الأصلى للدين مغفلاً الجانب الإيجابى وهو فقه هذا الدين فى مصادره الأصلية لمعالجة ما يجد من شئون الفكر والحياة . وهذا التجديد الناقص أو المبتور قد يكون شراً من التقليد نفسه لما يقترن به غالباً من التعصب وضيق الأفق، وهما صورة من صور التخلف كالتقليد سواء بسواء](٥٠).

ولقد قادت مثل هذه النظرة شكرى عياد إلى الاتفاق مع أمين الخولى فى أن تجديـد الدين ينصرف إلى ثلاثة جوانب هي: تأكيد فكرة التطور فى التشريع(٥١)، وتأكيد [التطور فى العقائد](٥٢)، وتأكيد التجديد فى العقيدة الذى لا يعنى [إلا أن تقال مـن جديـد بلغة العصر](٥٣). كما قادته أيضاً إلى الاتفاق مع أمين الخولى بتحديد أســس الـتطور فى الإســلام من اقتصاد دعوته إلى الغيبيات وإراحته العقل منها بتركه التفاصيل(٥٤).

ولقـد مثّـلت هـذه الجوانب المختلفة دلالة واضحة على أن مسألة التجديد الديـنى – لـدى شـكرى عيـاد – ليسـت مجرد مسألة مطروحة طرحاً عاماً، وفضفاضـاً، بـل هى دعوة ذات جوانب ملموسة، من ناحية، وواضحة من ناحية ثانيـة. ممـا يؤدى – من ناحية ثالثة – إلى تأكيد أن الدين/الإسلام لا يمثل عاملاً مضـاداً للتطور أو النهضة، بل هو عامل حيوى يسهم فى تغيير المجتمع، دون أن يـنفى هذا التجديد اجتماعه مع المحافظة على بعض جوانب التراث الدينى، ولعل هـذا مـا يفسر إعجاب شكرى عياد بنموذج تفكير أمين الخولى لأنه – فيما يرى شكرى عياد – قد جمع بين التجديد والمحافظة، أو بين الواقع والمثال(٥٥).

ولقـد أثمرت الجوانب المختلفة التى طرحها خطاب هؤلاء النقاد فيما يتعلق بالدين سواء فى الكشف عن اختلاف وظيفته الاجتماعية باختلاف طبقات المجتمع، أو فى الدعـوة إلى التجديد الدينى وما يرتبط بها من نتائج – عن طرح بعض نقاد هـذا الاتجـاه دعـوة – منذ منتصف الخمسينيات – إلى ضرورة إصلاح الأزهر للقضاء – من ناحية – على ازدواج النظم التعليمية فى مصر بين التعليم الأزهرى والتعـليم المـدنى، ولـتأكيد أهمية التعليم المدنى من حيث كونه [نقطة الانطلاق الأساسية نحو مسايرة التطور والمساهمة فى دفعه](٥٦)، من ناحية ثانية.

وثمـة جـانب أخيـر قدمته أيديولوجيا هؤلاء النقاد حول الدين فى سنوات السـتينيات نتج عن اشتداد حركة التحول نحو الاشتراكية، ويتمثل هذا الجانب فى قيام أحمد عباس صالح – فى سلسلة من مقالاته عامى ١٩٦٤-١٩٦٥ – بمحاولة تحـليل الصـراع بين اليسار واليمين فى الإسلام(٥٧). وهو لا يتناول الدين بوصفه مجـرد عقيـدة، بل عقيدة تفسرها فئات اجتماعية تفسيرات مختلفة تحقق مصالحها

الاجـتماعية، ولقـد حـدد أحمد عباس صالح ما يقصده باليسار فى الإسلام بأنهم [هـؤلاء الذيـن اهتموا بالجانب الاجتماعى فى الإسلام، واعتقدوا أنه – إلى جانب كونـه ديانة سماوية تنظم العلاقة بين الله والإنسان – فلسفة اجتماعية تنظم العلاقة بيـن الناس بعضهم والبعض الآخر لصالح الغالبية العظمى التى تتكون من الفقراء والمستضعفين. بل إنهم يرون أن جوهر العلاقة بين الله والإنسان يقوم على سلوك الإنسـان بالنسـبة لسـائر البشـر، هذا السلوك الذى ينبغى أن يقوم على التساوى أوالـتعاطف أو التضامن، فلا سبيل إلى علاقة طيبة بين الإنسان والإنسان إلا عن طريق السلوك الطيب هذا، وهو العمل الصالح](٥٨).

ولم يترك أحمد عباس صالح المتلقى يحدس المقصود بذلك اليسار الإسلامى إذ صـرح مباشرة بأن ذلك اليسار هو [النزعة الاشتراكية فى الإسلام، أما اليمين الـذى نقصده فهو الاتجاه المعارض لهذا، وهو الذى حارب ضد اليسار لتظل فئة قليلة تحتفظ بالثروة وتتحكم سياسياً واجتماعياً فى غالبية المسلمين.](٥٩).

ولقـد أخذ أحمد عباس صالح يتتبع الصراع بين اليمين واليسار فى الإسلام منذ بداية الدعوة الإسلامية حتى نهاية العصر الأموي، ليس فقط ليقدم تفسيراً جديداً – مـن منظور اشتراكى – لهذه الفترة من التاريخ الإسلامي، ولكن ليؤصل أيضاً لتوجه السلطة نحو الاشتراكية فى سنوات الستينيات؛ فإذا كان قد أكد – بوضوح – أن الاشـتراكية الـتى قدمهـا الإسلام كانت محكومة بالمجتمع العربى الذى تلقى الإسـلام، ممـا يفسر اختلافها عن الاشتراكية الحديثة – فإنه قد قرر – بوضوح أيضـاً – أنه يهدف بتأصيله اليسار الإسلامى إلى تأكيد صلة التحول الاشـتراكى فى مصر بحضارة العرب أو بالحضارة الإسلامية مما يكشف عن [النسب الحقيقى للثورة العربية الطليعية التى بدأت فى مصر](٦٠).

ومـن الواضح أن محاولة أحمد عباس صالح تلك إنما تهدف أساساً إلى نفى أن تكـون الاشتراكية غريبة عن الإسلام من حيث هو عقيدة وممارسات اجتماعية وسياسـية تشـكلت تشكلاً تاريخياً، وتكاد هذه المحاولة تلتقى مع محاولات مختلفة قدمهـا كُـتَّاب أو مفكـرون آخـرون – فى الفـترة ذاتها – لنفى التعارض بين الاشتراكية والإسلام(٦١).

ولقـد تـرك موقـف هـؤلاء الـنقاد من الدين تأثيرات مختلفة على نقدهم المســرحي؛ فـثمة تأثير غير مباشر، وتأثير آخر مباشر. فأما التأثير غير المباشر فيتمــثل فى أن القيم الإيجابية المختلفة التى كان يصوغها كتاب المسرح المصرى مـن دعوة إلى الاشتراكية والعدالة الاجتماعية لم تكن – من منظور أولئك النقاد – متناقضـــة مع دعوة الإسلام إلى هذه القيم ذاتها أو إلى أشباهها، وهذا ما تبدى فيما قدمــه مــندور – على سبيل المثال – من إمكانية الجمع بين الإفادة من الاتجاهات الفكــرية الغــربية بأخذ الجوانب الإيجابية منها، من ناحية، والمحافظة على ما فى بوتقتنا القومية – والتى يُعَدُّ الدين عنصراً من أهم عناصرها – من ناحية ثانية(٦٢).

وأمــا التأثير المباشر فيتجلى فى دعوة شكرى عياد إلى تقديم بطل تراجيدى عــربي، تُبْــنَى شخصيته على أساس مستمد من نظرة الدين الإسلامى إلى علاقة الإنســان بالله. ولقد رأى شكرى عياد أن مفهوم "التكفير" موجود فى تراثنا، ولكن فعــل الــتكفير لــم يستعمل فى القرآن إلا مسنداً إلى الله، كما أن فى تراثنا أيضاً مفهومــاً لــ "العصمة" يعنى – بالإضافة إلى عصمة الأنبياء – أن كل إنسان يمكنه أن "يعتصــم" أى يــلجأ إلى الله. ثم رتب شكرى عياد على هذين الأمرين النتيجة الــتالية، وهى [أننا فى نظرتنا إلى الحياة يمكننا أن نفهم الضعف والجريمة، ولكننا نفهم أيضاً أن الإنسان يجاهد ضعفه أو ميله إلى الجريمة جهاداً مستمراً، وأن هناك قوة عليا تسنده فى ذلك. ونحن نشترك مع البشر جميعاً فى اعتقادنا أن العقاب الذى يــنزل بالخاطئ هو كفارة تكفير عن ذنبه، إلا أننا نعطى قيمة كبيرة لجهاد النفس، ونــرى أن القــوة العليا تكون دائماً قريبة منا فى الجهاد. وهذا التصور للذنب أو الجــريمة مــن الــناحية الروحية مختلف إلى حد كبير عن التصور الغربى الذى لايزال مرتبطاً بتراث اليونان كما نراه فى تراجيدياتهم، فالتراجيديات اليونانية حين تصــور لنا سقطة البطل تفترض أن هناك صراعاً بينه وبين القدر، بينه وبين نظام الكــون الــذى [illegible] يهضمه أو لا يسلم به دون فهم إلا حين يرى هلاكه. ولهذا تكون ســقطة الــبطل [illegible] التراجيديات اليونانية شيئاً نابعاً من إنسانيته نفسها، راجعاً فى أغــلب الأمــر – إلى استعماله لعقله وقوته، كشأن أوديب الذى حاول بكل ما فى طاقــته الإنسانية أن يتجنب الوقوع فى المحظور ولكن قضاء الآلهة نفذ فيه آخــر

الأمر، وكان ما لا بد أن يكون. ومن هنا يأتى شعور المتفرجين بالشفقة والخوف، فنحن نعطف على البطل حتى فى سقطته، بل الواقع أن هذه السقطة هى التى تبرز أمامـــنا من كل إطار العظمة المحيطة بها، لأننا ندرك أننا نحن أيضاً يمكن أن نقع فى هذه السقطة، وأننا لو كنا فى مكان البطل لما تصرفنا خيراً منه، هذا هو البطل اليوناني.

أما البطل العربى فأحسب أنه أكثر وعياً بالنسبة إلى دوافعه، وأكثر استعداداً للـــتفاهم مع "القدر". ولا أظن أن ذلك راجعٌ إلى أننا لم نتجاوز عصر الملاحم بعد، ففى كل أطوار حضارتنا بارتفاعاتها وانخفاضاتها، لم نتصور الإنسان قط على أنه محكوم عليه بالخطأ، وإنما تصورناه مركزاً لصراع مستمر بين الخير والشر، هو ميدانـــه وهو القابض على السيف فيه، ولم نتصور صراعه مع القوى الخارجية إلا نتيجة لهذا الصراع الداخلى وتحقيقاً له][٦٣].

وليـــس ذلك النص على – طوله الواضح – سوى محاولة واضحة للكشف عـــن إمكانيـــة بناء شخصية البطل التراجيدى العربى على أساس مستمد من نظرة الدين الإسلامى إلى صراع الإنسان الداخلى بين الخير والشر، صراعاً تسهم القوة العليا فى حسمه لصالح الإنسان حين يلتجئ إليها.

(٥)

تكـــاد العدالـــة الاجتماعية أن تكون العنصر الأساسى فى أيديولوجيا هؤلاء الـــنقاد، وإن كـــان من الواضح أن ثمة اختلافاً واضحاً فى ذلك العنصر وفى كيفية طـــرحهم له فى مـــا قبل ١٩٥٢، عنه فيما بعد ١٩٥٢؛ ولاسيما بداية من ١٩٥٥. فـــفى المرحلة الأولى: كان بعض نقاد هذا الاتجاه – سلامة موسى و مندور – من الداعيـــن مـــنذ فترة مبكرة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، وحددا مفهومها، وكيفية تحقيقها، وسلكا فى ذلك سبيلى الدعوة والعمل السياسى. أما فى المرحلة الثانية: فقد أخـــذت الســـلطة تطـــبق بعض الدعوات الإصلاحية المحققة لمفهومها عن العدالة الاجـــتماعية، فكان أن تحول الناقد/ المفكر / صانع الأيديولوجيا إلى شارح ومعلق

دائماً على ما يجرى فى الواقع المصرى، وقليلاً ما وقف ذلك الناقد/ المفكر/ صانع الأيديولوجيا موقف المستبق لأحداث الواقع.

ولقـد اقترنت الدعوة إلى العدالة الاجتماعية – فى كثير من الأحيان – لدى بعـض نقاد الجيل الأول – قبل ١٩٥٢ – بالاشتراكية؛ فقد سبق سلامة موسى عام ١٩١٢، إلى طـرح الاشـتراكية التى تعنى لديه "إلغاء الملكية الفردية"(٦٤)، وحدد الوسائل السلمية لتحقيقها فى مصر، وتتمثل فى [تربية الجمهور على الحكم النيابى الديمقـراطى أولاً، ثـم نشر المبادئ الاشتراكية وإدخال بعضها بالتدريج فى جسم الحكومـة حـتى تتشرب بها الأمة وتصبح غريزة فيها فتوجه فكرة الإصلاح إلى وجهـات اشـتراكية ثانيـاً. هذا مع تقدم العلم وتنوير الأمة دائماً بالمطبوعات عن مصالحها الحقيقية](٦٥). وبذلك لم تكن الاشتراكية لدى سلامة موسى نقيضاً لليبرالية أو بديلاً عنها، بل كانت امتداداً للقيم الليبرالية ومحاولة للوصل بها [إلى آفاق جديدة مـن الحيـاة الاجـتماعية والاقتصادية](٦٦). ولعل تركيز سلامة موسى على دور التعليم والثقافة والتوجيه فى تحقيق الاشتراكية إنما تسرب إليه من تيار الاشتراكية الفابيـة إذ لـم تخـرج تصوراته للاشتراكية عما طرحه ذلك التيار(٦٧). ولم يكتف سـلامة موسى بمجرد طرح تصوره عن الاشتراكية بل كان يحاول دائماً أن يسلك مسـالك عمـلية لتحقيق دعاواه الإصلاحية(٦٨)، وكان اشتراكه فى تأسيس الحزب الاشتراكى فى العشرينيات واحداً منها .

ويكـاد الانشغال بالدعوة إلى تحقيق العدالة الاجتماعية يمثل القاسم المشترك الأكـبر فى مقالات مندور الاجتماعية والسياسية قبل ١٩٥٢(٦٩) مما يشير – ابتداءً – إلى أهميـة تحقيقهـا مـن منظور مندور الذى انطلق – بوضوح – من التسليم بوجـود مظاهر دالة على بروز البؤس فى المجتمع المصرى [ولهذا تحتم أن نبدأ بعلاج مشكلة الفقر فى هذه البلاد](٧٠).

وإذا كان مندور قد رصد بعض مظاهر هذا البؤس الاجتماعى(٧١) فإنه كان ينطلق – فى محاولته طرح البديل الاجتماعى – من عدد من الأسس التى تتمحور حول الإصلاح الذى يستند أساساً إلى تدخل الدولة فى عملية توزيع الثروة بطريق قـانونى مشـروع. وتمثل الأسس التى حددها مندور الإجراءات التى تصور أنها

محققـــه لذلك الهدف، وهى فرض الضرائب التصاعدية والذى جعله مندور يرتقى إلى أن يكـــون مـــبدأ [يحقق معنى العدل الاجتماعى أكثر من المبدأ الحسابى، ولن يصيب الأغنياء من ذلك أى ظلم، إذ لاّ شك أن انتفاعهم بمرافق الدولة العامة أوسع مـــن انتفاع الفقراء، وكم من ترعُ شُقَّت وطرقُ مُهّدت بأموال الدولة فى تفتيش هذا الـــثرى أو ذاك. ولـــو أنـــنا أخذنا بهذا المبدأ لزاد دخل الدولة العام مما يمكننا من النهوض بمرافقنا إلى المستوى الإنسانى اللائق، وكل إصلاح لا نمهد له بما يلزمه من مال لن يجدى الحديث فيه][٧٢].

ويتمثل الأساس/ الإجراء الثانى فى تدخل الدولة فى النشاط الاقتصادى[٧٣]، بيـــنما يتمثل الأساس الثالث فى [تعميم النظام التعاونى بقوة القانون وتحت إشراف الدولة وتدخلها المباشر][٧٤].

وإذا كان مندور قد كرر -كثيراً - تناوله لتلك الأسس فى هذه المرحلة[٧٥]، فـــإن مـــن اللافـــت أنـــه أيضاً قد كرر تحديده للهدف الأساسى من تحقيق العدالة الاجـــتماعية - حسب الطرح الذى قدمه - متمثلاً فى حفظ التوازن الاجتماعى بين طبقات الأمة المختلفة، حتى لا تضطرب الحياة الاجتماعية المصرية[٧٦].

ورغـــم أن مندور قد قارب أحياناً بعض تصورات الفكر الماركسى حول أزمـــة افتقاد العدالة الاجتماعية فردها إلى اتخاذ المال لا العمل أساساً للملكية[٧٧]، أوتقبل تأميم المرافق العامة باعتباره وسيلة من وسائل علاج الفقر أو التخفيف من حدتـــه - فيمـــا يقول هو نفسه[٧٨] - رغم هذا وذاك فقد ظل مندور رافضاً للحلول الـــتى قـــد تقترب من الماركسية نتيجة رفضه لديكتاتورية أية طبقة وتسلطها على طبقات المجتمع الأخرى[٧٩]. مما يؤكد أن مندور - رغم إلحاحة على أهمية تحقيق العدالـــة الاجـــتماعية - قد ظل داعية لها فى إطار النظام الليبرالى دون أن يخرج عـــليه[٨٠]. وبذلك فإن الحل الذى طرحه مندور لمشكلة افتقاد العدالة الاجتماعية قد ظـــلّ حلاً إصلاحياً يقوم على إعادة توزيع الثروة بواسطة تدخل الدولة مع الحفاظ عـــلى الـــنظام الليـــبرالى. ولعل هذا ما يفسر قبول مندور لمشروع تحديد الملكية الزراعية بخمسين فداناً فقط[٨١].

ومن الواضح أن دعوة مندور إلى العدالة الاجتماعية فى هذه المرحلة وتصوراته حول كيفية تحقيقها لا تكاد تخرج من ناحية – عن توجهات بعض الأحزاب ذات الميول الاشتراكية فى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية فى مصر[٨٢]، كما لا تكاد تختلف – من ناحية ثانية – عن كثير من الأفكار التى طرحها بعض ممثلى الفكر الماركسى فى مصر فى الفترة ذاتها – من دعوة إلى الضرائب التصاعدية، وسيطرة الحكومة على جزء كبير من النشاط الصناعى، والتوسع فى التعليم، وغيرها من المطالب التى وضعت تحت عنوان "الديمقراطية الاجتماعية"، وإن كانوا قد دعوا – أيضاً – إلى إصلاحات أشمل[٨٣].

وتشكل مرحلة ما بعد ١٩٥٢ المرحلة الثانية فى طرح العدالة الاجتماعية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد، وقد اقترن هذا الطرح – مباشرة – بتقديم الاشتراكية بوصفها صيغة أقدر على تحقيق العدالة الاجتماعية . ومن اللافت أن سلامة موسى قد سبق إلى طرح الاشتراكية – فى هذه المرحلة أيضاً – إذ دعا السلطة فى سبتمبر ١٩٥٢ إلى بناء الاشتراكية، وجعل منها شرطاً من شروط التمدن، بينما يمثل إنشاء المصانع الكبيرة بالمئات – فيما يرى – شرط التمدن الثانى[٨٤].

إن التجاء السلطة نحو إحداث تغييرات اجتماعية فى بنية المجتمع المصرى الطبقية، ومحاولتها تعديل شروط هذه البنية بما يحقق صالح الطبقة الوسطى الصغيرة والعمال والفلاحين قد أدى إلى طرحها صيغة الاشتراكية الديمقراطية التعاونية، ثم صيغة الاشتراكية أو الاشتراكية العلمية أو الاشتراكية العربية أحياناً[٨٥]. وترتكز هذه الصيغة الثانية على دعامتى الكفاية والعدل، وتهدف إلى تحقيق الحرية الاجتماعية[٨٦] ...... ولقد تحول الناقد / المفكر كثيراً إلى شرح هذه الصيغ وتبريرها دائماً، ونادراً ما قام بانتقادها، ولكنه فى كل الأحوال كان يسهم – بشكل أو بأخر – فى إنتاجها. كما كان ذلك الناقد يتابع الإجراءات المختلفة التى كانت السلطة تقوم بها لتحقيق صيغها المطروحة وتحويلها إلى وسائل لتغيير الواقع الاجتماعي. ومن اللافت أن مواقف نقاد التيار الماركسى الأولى كانت هى الأكثر بروزاً فى هذه المرحلة الجديدة، وقد تجلى ذلك تجلين مختلفين؛ أولهما انطلق من منظور اشتراكى ديمقراطى كما عند لويس عوض فى تحول واضح من تحولات

خطابــه، وثانيهما كان حريصاً على تبنى المقولات الماركسية، والنظر إلى الواقع الاجتماعى المصرى فى ضوئها، وهذا ما تجلى بوضوح لدى العالم. وإن كان من المفيــد ملاحظة أنه رغم الاختلاف بين لويس عوض والعالم فى النظر إلى التحول نحــو الاشتراكية سواء بإجراءات التأميمات ١٩٦١ أو بصدور "الميثاق" ١٩٦٢ – فإن نقطة الالتقاء بينهما تتمثل فى إدراكهما الواضح والمشترك تأثير غياب الأساس الديمقــراطى الــلازم لــتفعيل كيفيات التحول نحو الاشتراكية، وهذا ما سيتجلى – بوضوح أكثر – عند درس عنصر الحرية فى هذه الأيديولوجيا.

ومن الجلى أن من أوضح سمات خطاب لويس عوض الأيديولوجى – فى هــذه المرحــلة – إنما تتمثل – دائماً – فى قدرته – بحسه الفلسفى العميق – على الإمســاك دائمــاً بالفكــرة الشــاملة أو الأساس الفلسفى العام الذى يحكم توجهات السلطة، والبحث عن تجلياته المختلفة فيما تقوم به السلطة من طرح لأفكار أو قيام بإجــراءات عمــلية. وإذا كان لويس عوض قد عدَّ قرارات التأميم ١٩٦١، إيذاناً بــتحدد نظــام ذى معــالم اشتراكية فإنه قد أكد أن [محور هذا النظام فكرة واحدة تتبلور فيها أهم حقوق الإنسان وواجباته وهى احترام الفرد واحترام المجموع][٨٧]. وهما اللذان عدهما لويس عوض وجهين [المبدأ واحد هو احترام ذات الإنسان سواء فى صفته الفردية أو بوصفه عضواً فى المجتمع][٨٨]. ولقد شرح لويس عوض هذا المبدأ وقرن شرحه بتحليل الإجراءات المختلفة التى قامت بها السلطة إذ جعل منه [أسَّ نظامنا الاشتراكى كما تدل عليه تشريعات المجتمع الجديد. التوسع فى الملكية العامــة حيث الملكية الخاصة تهدد حقوق الجماعة، وصيانة الملكية الخاصة حيث المــلكية العامــة تهدد حقوق الأفراد. أقول هذا هو أس نظامنا الاشتراكى كما تدل عــليه تشــريعات المجتمع الجديد، لأن هذه التشريعات فى جميع أركانها إنما تعبر عــن فلســفة واحدة فى كل قطاع من قطاعات الحيازة والملكية، فهى لا تفرق فى الحيــازة والمــلكية بين قطاع وقطاع. هى تحدد حيازة الأوراق التجارية كما تحدد حيــازة الوظــائف العامة. وهى تلجأ لهذا التحديد فى جميع هذه القطاعات لعاملين رئيسيين أولهما جنوح فئة قليلة إلى تكديس الحيازات وإلى التضخم بما ينذر بعودة الاحــتكار عــلى مستوى مدنى بعد أن تخلصت منه الثورة على المستوى الريفى،

وثانيهمـــا الرغـــبة فى إشـــراك أكـــبر عدد ممكن من الأفراد فى حيازة الأرض أو الأوراق المالية أو الوظائف العامة][٨٩].

وإذا كـــان لويـــس عـــوض قد كشف عن الحاجة إلى الربط بين التوسع فى القطـــاع العـــام والتوســـع فى قطـــاع الخدمـــات مما يضمن –فيما يرى– تحقق الاشـــتراكية[٩٠]، فـــإن من الواضح أنه إنما كان يقيم منظوره على أساس لا يكاد يختـــلف عـــلى الأســـاس الذى طرحه مندور فى الأربعينيات من ضرورة مراعاة الـــتوازن بيـــن الطـــبقات المختلفة فى المجتمع، مع فارق وحيد يتمثل فى استبعاد الـــبرجوازية الكبيرة أو الرأسمالية من المجتمع الجديد. ومن الواضح أن هذا المبدأ ســـواء لدى مندور فى الأربعينيات أو لويس عوض فى الستينيات – يتفق تماماً مع مـــا كانت تقوم به السلطة من إجراءات نحو تحقيق الاشتراكية اعتماداً على المبدأ ذاتـــه: مـــراعاة الـــتوازن بين الطبقات، من منظور أنها – بذلك – تحل الصراع الطبقى حلاً سلمياً[٩١]. ولهذا يمكن القول إن السلطة فى سعيها نحو بناء الاشتراكية إنمـــا كـــانت تتســـق – إلى حـــد كـــبير – مع ما نادى به المفكرون والسياسيون الإصـــلاحيون المصـــريون بعد الحرب العالمية الثانية، مما يشير إلى أنها لم تكن تنطـــلق – فى مســـالكها العملية وتصوراتها النظرية – من فراغ، غير أن توجهها هذا كان يفتقد شرطاً ضرورياً – ليؤتى ثماره القصوى – وهو الديمقراطية: حرية الرأى والتعبير والإسهام الفعلى فى تغيير الواقع عن قناعات عميقة.

وإذا كـــانت هـــذه الإجـــراءات التى قامت بها السلطة لتحقيق الاشتراكية لم تلق قبول بعض الأحزاب الماركسية العربية، والتى هاجمتها لأسباب مختلفة[٩٢]، فـــإن مـــن المفيد ملاحظة أن لويس عوض قد انبرى للرد على هذه الأحزاب، وقد رفـــض رؤية الحزب الشيوعى اللبنانى التى وصفت إجراءات التأميم ١٩٦١ بأنها [خطـــوات فى ســـبيل إقـــرار رأسمالية الدولة][٩٣]، وعلل رفضه ببيانه الفرق بين الاشـــتراكية ورأسمالية الدولة إذ [الحد الفاصل بين الاشتراكية الأصيلة ورأسمالية الدولـــة هو فى إنفاق فوائض القيمة المتراكمة لدى الدولة نتيجة التأميم. فإن عادت فوائـــض القيمـــة هـــذه إلى مجهود الشعب لم يعد هناك مجال للتخوف من ظهور رأســـمالية الدولـــة وأصبح الانتقال إلى المجتمع الاشتراكى حقيقة مقررة لا يجادل

فيهـــا اثـــنان. وليس لدينا من مقاييس موضوعية نعرفها لعودة فوائض القيمة إلى الشـــعب، ســـوى التوســـع فى التعليم العام المجانى أو فى الصحة العامة والعلاج المجانى أو فى التأمين الاجتماعى الشامل أو فى الإسكان الشعبى قليل النفقات أوفى خفض تكاليف المعيشة، كل ذلك بعد إدخار ما يكفى من فائض القيمة لتنمية الإنتاج كماً وكيفاً بما يعفينا مستقبلاً من سؤال الغير أو الاقتراض منه. شرقاً كان أو غرباً، وبحيث تعود فوائض كل تنمية جديدة بانتظام إلى أصحابها الحقيقيين](٩٤).

ورغم ذلك فقد انتهى لويس عوض – بعد ذلك بأكثر من عقد من الزمان – إلى أن النـــتيجة الفعـــلية التى انجلت عنها تجربة الاشتراكية فى مصر هى تحقيق رأســـمالية الدولـــة(٩٥)، وهـــذه هى النتيجة ذاتها التى انتهت إليها بعض الدراسات الاقتصادية المتخصصة(٩٦).

ويختـــلف موقـــف محمود أمين العالم عن موقف لويس عوض فى تفسيره لـــتجربة تحقيـــق العدالة الاجتماعية فى مصر عبر التحول نحو الاشتراكية؛ إذ إن العـــالم كـــان ينطلق من منظور ماركسي، ويحدد خصائص الاشتراكية فيما يراها هو، ثم يطبق هذه الخصائص على التجربة المصرية ليكشف عن الملامح الخاصة التى تميز هذه التجربة. ولهذا يبدو العالم أقرب – إلى حد ما – إلى الراديكالية فى تقييمه لكيفية تحقيق الاشتراكية؛ فقد رفض مسالك الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية الأوربيـــة لأنها لا تؤدى – فيما يرى – إلى تغيير طبيعة النظام الرأسمالى القائمة عـــلى الاستغلال والقهر والطبقى، وتكتفى فقط بالإجراءات الإصلاحية فى إطاره، وإن ظـــل العـــالم – مـــع هـــذا يـــرحب ببعض إجراءاتها مثل التأميم والضرائب التصاعدية(٩٧).

ولمـــا كـــان العالم قد حدد ما أسماه [القوانين العامة للاشتراكية](٩٨) فإن ما يتعـــلق مـــنها بالعدالـــة الاجـــتماعية يتمثل فى قانونين؛ هما بنص العالم [الملكية الجماعيـــة لوسائل الإنتاج فى مقابل الملكية الفردية فى النظام الرأسمالي](٩٩)، وأن [يصـــبح عمل لا الملكية هو القاعدة لتوزيع الناتج القومي](١٠٠). وحين حدد العالم ما يراه من [المميزات الخاصة لتجربتنا الاشتراكية](١٠١) فإنه قد حدد منها ملمحمين

يرتــبطان بالعدالـــة الاجــتماعية وهمـــا [تحقيــق الانتقال إلى الاشتراكية بطريقة تطوريـــة][١٠٢]. ثم إن الثورة قد استبقت [معالم للملكية الفردية في بعض المجالات مـــثل مجال التجارة الداخلية والصناعات الخفيفة إلخ، إلا أنها استعانت بالجمعيات الـــتعاونية الاستهلاكية وإشراف القطاع العام للحد من الاستغلال في هذه المرحلة مـــن الـــثورة. إلا أنهـــا في مجـــال الزراعة، ونتيجة للحرمان الطويل الذى عاناه الفلاحـــون، ولتعطشـــهم لـــلأرض والملكية الفردية، لم تتخذ الثورة طريق الملكية العامة للأرض الزراعية كما حدث في الجزائر مثلاً نتيجة لملابساتها الخاصة. إلا أن الثورة أدركت أن الملكية الفردية للأرض وتفتيتها لا يتيح تخطيطاً سليماً للإنتاج الـــزراعي، ولا يحقـــق ارتفاع مستوى الكفاية الإنتاجية، ولاسيما شئ مع التخطيط الاقتصـــادى العام. ولهذا سارعت بإشاعة النظام التعاوني إنتاجا وتسويقاً وهي في الوقـــت نفسه تحرص على الاستفادة من تجارب الملكية العامة في الزراعة، ولعل الـــنية تـــتجه إلى عدم توزيع الأراضي الزراعية الجديدة التي ستنجم عن مياه السد العالي][١٠٣].

ومـــن الجلي أن ما قدمه العالم من توصيف لكيفية تحول المجتمع المصرى نحـــو الاشتراكية إنما كانت يتجاوب – في المسألة الزراعية خاصة – مع ما قدمه "الميـــثاق" مـــن دعـــوة إلى توســـيع نطـــاق الملكية الفردية مع تدعيمها بالتعاون الـــزراعي[١٠٤]. ولأن صياغة العالم لما يحدث من تحول في المجتمع المصرى قد افـــتقدت الـــبعد النقدي – فإنه قد اكتفى بتوصيف ما يحدث دون القدرة على إدراك جوهـــره الحقيـــقي الذى يتمثل في أن التغيير لم يؤد إلى إرساء الاشتراكية بل أدى إلى خـــلق رأسمالية الدولة الذى يعني – من ناحية – أن الدولة لا تحلُ محلَّ رأس المـــال الخـــاص في التـــنمية الاقتصـــادية بل تساعد على هذه التنمية وتعمل على اســـتكمالها، بيـــنما تدعمت رأسمالية الدولة – من ناحية أخرى – من عدم سيطرة المنـــتجين المباشرين على وسائل الإنتاج وعلى العملية الإنتاجية، وافتقادهم حرية التصرف في الفائض الاقتصادى[١٠٥]..ولم يكن هذان المظهران سوى نتاج واضح لافتقاد الديمقراطية في الممارسة الاجتماعية والسياسية .

(٦)

لا تنفصـــل الحرية – بصورها المختلفة – عن العدالة سواء فى التصورات الفلســفية الكاشفة عن طبيعتها، أو فى الممارسات الاجتماعية والسياسية المختلفة، ويتــبدى هــذا الترابط لدى اتجاهات فلسفية مختلفة(١٠٦). ولقد تنوع تناول كثير من نقــاد هذا الاتجاه للحرية، ويرجع هذا التنوع إلى تغير مسالك السلطة إزاء الحرية، مــن ناحيــة، وإلى اختلاف علاقة هذا الناقد أو ذاك بالسلطة من ناحية ثانية، وإلى مــدى ارتباط – هذا الناقد أو ذلك – بقوة أو جماعة اجتماعية ما، من ناحية ثالثة. ويتــبدى إسهام بعضهم – مثل سلامة موسى – فى الكشف – منذ فترة مبكرة قبل ١٩٤٥ بكــثير – عن أهمية حرية الفكر، حيث جعل الاضطهاد والاستشهاد سبيلين يصــطرع فيهمــا الجمــود والتطور، حتى ينتصر التطور – فى النهاية – لتتحقق حــرية الفكــر، وقد قدم نماذج مختلفة من التراث الإنساني؛ الإسلامى والمسيحي، ليثبت أن حرية الفكر قد تحققت عبر هذا الصراع(١٠٧).

ولقــد كــان لمندور – بوصفه نموذجاً لنقاد هذا الاتجاه ممن عاصروا حياة المجتمع المصرى قبل ١٩٥٢ – دور بارز فى الإسهام فى تناول الحرية السياسية الــتى كــان لهــا فى تلك المرحلة جانبان؛ أولهما الدعوة إلى الحفاظ على النظام الليــبرالى وتدعيمــه، ولــم يكن إلحاح مندور على أهمية العدالة الاجتماعية سوى سبيل كاشف عن رغبته فى القضاء على الشوائب الناتجة عن النظام الليبرالى مما يســهم فى تثبيــته(١٠٨)، وثانيهمــا هــو التأكيد على حق مصر فى الاستقلال عن بــريطانيا، والكشــف عــن السلبيات المختلفة التى نتجت عن الاحتلال الإنجليزى لمصر، كما تكشف عن هذا مقالات كثيرة لمندور طوال الأربعينيات(١٠٩).

ولقد أدى اشتداد الأزمة الاجتماعية فى المجتمع المصرى بعد انتهاء الحرب العالميــة الــثانية إلى بــروز اتجاه متزايد لدى كثير من المفكرين ومن الاتجاهات السياسية المختلفة إلى الربط بين التحرر السياسى بجلاء الإنجليز عن مصر، وبين تحقــق العدالــة الاجــتماعية(١١٠). ولقد تدعم هذا الاتجاه بعد ثورة ١٩٥٢ إذ كان الغــالب – عند تناول نقاد الاتجاه الاجتماعى لمسألة الحرية – فى جوانبها المختلفة

– الـتأكيد على ارتباطها الوثيق بمسألة العدالة الاجتماعية. ومن اللافت أن التغير فى الأطروحات المختلفة التى طُرحت بها مسألة الحرية – من لدن نقاد هذا الاتجاه (١٩٥٢ – ١٩٦٧) كـانت بالغة الدلالة فى الكشف عن كثير من أوجه العلاقة بين المـثقف – ممـثلاً هنا فى نقاد هذا الاتجاه – وبين السلطة. ويمكن رصد مراحل مختـلفة مـر بها طرح هذه المسألة وهى؛ المرحلة الأولى (١٩٥٢ – ١٩٥٥)، ثم المرحلة الثانية (١٩٥٦ – ١٩٦١)، فالمرحلة الثالثة (١٩٦١ – ١٩٧٦).

فـفى المرحلة الأولى ونتيجة للحرية النسبية التى سادت المجتمع المصرى من يوليو ١٩٥٢حتى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤، تبدى أن عدداً من نقاد هذا الاتجاه كـانوا يطالـبون السلطة بتحقيق الحرية: حرية العمل السياسى وتشكيل الأحزاب، وحرية التعبير عن الرأى، وكانوا يعللون ذلك بالآثار الإيجابية التى يجنيها المجتمع مـن وراء ذلـك، ولقـد سبق مندور إلى الدعوة إلى الحرية السياسية على النمط الليـبرالى الـذى كـان سـائداً قبل يوليو ١٩٥٢(١١١)، إذ دعا فى فترة مبكرة جداً (سـبتمبر ١٩٥٢) إلى الحفـاظ عـلى النظام الليبرالى مستنداً إلى [أن فشل النظام الـنيابى مـنذ أنشئ فى مصر سنة ١٩٢٤ لا يرجع إلى فساد ذلك النظام فى ذاته، وإنمـا يرجع إلى وجود السيطرة الاستعمارية من جهة، والاستبداد الملكى من جهة أخرى، واعتبر تعدد الأحزاب ضرورة ملازمة للديمقراطية](١١٢).

وأما سلامه موسى فقد قدم فى المرحلة ذاتها طرحاً عاماً يكشف عن الحاجة الإنسانية العامة والدائمة إلى الحرية والعدالة لأنهما – فيما يرى – مبادئ [متجددة تحـتاج إلى الحراسة الدائمة والبعث المتوالى حتى تعم البشر، وحتى تربى الإنسان عـلى أن يكـون إنسـاناً](١١٣). وإذا كان سلامة موسى بذلك قد كشف عن القيمة التربوية للحرية وعن الحاجة الملحة إليها من أجل تنشئة اجتماعية صحيحة – فإنه قـد حرص على تقديم نماذج مختلفة من الثورات الأوروبية لينتهى إلى أن [السمة العامـة للـثورات الأوروبيـة التى انتهت بإيجاد المجتمع الأوروبى الحاضر، هى زيادة الحرية، بإلغاء القيود السابقة والاعتراف بالحقوق الجديدة](١١٤). وبقدر ما أكد سلامة موسى على اتساع معنى الديمقراطية الذى قدمته الثورة الفرنسية ليضم بين إهابه جوانب مختلفة تشمل التعليم، والمساواة بين الجنسين، والإصلاح الاقتصادى

وغيــرها(١١٥) - فإنه قد انتهى إلى إعادة تأكيد العلاقة بين الحرية والعدالة متمثلة فى الاشــتراكية إذ قرر بوضوح أن [السمة العامة للثورات هى إيجاد حقوق جديدة للشعب، وإلغاء قيود قديمة ويجرى هذا مع الانحياز إلى ناحية الفقراء بحيث توضع الحدود لمنع الثراء الفاحش، كما يحمى الفقراء من الفقر الفاحش، أى بكلمة واحدة: نعم الثورات جميعها روح اشتراكى ... بل تقاليد اشتراكية](١١٦).

ولقــد كان سلامة موسى - بذلك - يهدف إلى أن يقدم النموذج أمام السلطة الجديــدة لتستضىء به فى سعيها نحو تغيير المجتمع المصرى سياسياً واجتماعياً، ولــم يختلف لويس عوض عنه فى ذلك التوجه أيضاً، ويبدو أن لويس عوض كان يمتلك - منذ البداية - الجرأة على أن يطرح فى خطابه الدعوة إلى حقوق الإنسان والــتى تــأتى الحــرية فى مقدمتها(١١٧). إذ إن تحديد الحركة الثورية - أية حركة ثوريــة - موقفهــا من حقوق الإنسان وواجباته يمثل - فيما يرى لويس عوض - صــيغة عقــد اجــتماعي، ولذا فإن ما رفعته السلطة - فى هذه الفترة المبكرة من تــاريخ الــثورة - مــن دعوة إلى "الاتحاد، والنظام، والعمل" تمثل - لدى لويس عــوض - مجرد جانب من جوانب هذا العقد ولكنها [لا تعدو أن تكون وسائل فى ذاتها ولا يمكن أن تكون غايات بأى حال من الأحوال](١١٨).

ولقــد حــدد لويــس عوض الأقانيم الثلاثة التى تجسد حقوق الإنسان وهى الحــرية والمســاواة والســلام، وردها جميعاً - فى أصولها الأولى - إلى الثورة الفرنسية(١١٩). كما قرن - مبكراً - بين تحقق هذه القيم الثلاث وبين إشراك الشعب فى تحقيقها، مما يجعل من الشعب حامياً للدستور(١٢٠).

ومــن الواضــح أنــه مــا كان يمكن للويس عوض أن يطرح هذه الأفكار "الجريــئة" - إلى حــد كــبير - إلا نتيجة لمناخ حرية الرأى النسبية التى شهدها المجــتمع المصرى منذ يوليو ١٩٥٢ وحتى نهاية أزمة مارس ١٩٥٤. ولما كانت تلك الأزمة قد انتهت بإقصاء المطالبين بالديمقراطية، فإن بعض نقاد هذا الاتجاه قد أضيروا بشكل مباشر من تلك النهاية إذ فُصلَ لويس عوض، والعالم و عبد العظيم أنيــس مــن وظائفهم بجامعة القاهرة ضمن أكثر من خمسين أستاذ من المطالبين بالديمقــراطية. بينما مُنع مندور من ممارسة النشاط السياسى نتيجة إصدار سلطة

يوليــو قوانيــن تحرم على رجال الأحزاب ومن تولوا الحكم فى فترة ما قبل يوليو ١٩٥٢ العمــل فى مجــال السياسة[١٢١]. ولقد كان مندور – رغم هذا – فيما يرى بعــض الدارســين [أعــلى الأصوات وأشجعها فى رفض محاربة الأحزاب][١٢٢]. ولكــنه أيضاً تعرّض للفصل عدة مرات من عمله الصّحافى فى عدد من الصحف التى أنشأتها الثورة[١٢٣].

وليس هذه الأمثلة سوى نماذج مختلفة للأضرار المتعددة التى لحقت ببعض نقاد هذا الاتجاه من الجيلين الأول والثاني، ومع هذا ظل هؤلاء النقاد من المؤيدين للثورة نتيجة الإصلاحــات الاجتماعية التى قامت بها [١٢٤].

ولــم يكن انتهاء الصراع على السلطة فى مارس ١٩٥٤ بتلك النتيجة التى انــتهى إليهــا سوى مؤشر واضح على تحول جديد يتمثل فى سيطرة "اتجاه غير ديمقــراطى" على دفة الأمور فى مصر، مما نقل طرح مسألة الحرية من لدن نقاد هــذا الاتجــاه إلى مرحلــتها الثانية (١٩٥٦-١٩٦١). ولعل أهم ما تتسم به هذه المرحلة – فيما يتعلق بطرح مفاهيم الحرية من لدن هؤلاء النقاد – هو ذلك النشاط الواضــح الــذى قــام به ممثلو التيار الماركسى الأولى فى هذا الاتجاه؛ إذ تعددت المحــاولات التى قاموا بها منذ ١٩٥٥ لطرح مفهوم للحرية يستند إلى التصورات الماركســية، وهــذا ما جسدته كتابات العالم والشوباشى[١٢٥]. وإن كان من اللافت ملاحظــة أن الشوباشــى قد نشر كتابه عن "الفلسفة السياسية" ١٩٥٥، فى بيروت، رغــم اقــتداره عــلى تطــبيق كثير من مقولات الفلسفة الماركسية على التاريخ والمجتمع المصرى الحديث[١٢٦]. ولعل هذا النشر الخارجى أن يكون نتيجة مباشرة من نتائج أزمة مارس ١٩٥٤[١٢٧].

وإذا كــان العــالم والشوباشــى يشتركان فى التأسيس الفلسفى للحرية على أســاس بعض المقولات الماركسية، فإنهما لا يكادان يختلفان – أيضاً – فى تعريف الحــرية بأنها [إدراك ووعى بالضرورة من أجل التقدم الإنساني][١٢٨]. ولعل الربط بيــن الحرية والضرورة لديهما، وجعلهما تعرف المجتمع للضرورات المختلفة من اجــتماعية، وطــبيعية ، وغيرها شرطاً لتحقق الحرية – هما اللذان يفسران تكرار تأكيدهمــا عــلى ارتباط الحرية الفردية بحرية المجتمع، من ناحية، وعلى أن تقدم

المجتمعات الإنسانية إنما يتحقق بإدراكها للضرورات المختلفة التى تحدُّ من حريتها وقدرتها على تحطيمها، من ناحية ثانية، مما سيجعل من انتصار الاشتراكية سبيلاً أكيــداً إلى تحقيــق الحرية للمجتمع ككل(١٢٩). وليست هذه النتيجة الدالة سوى دال عــلى ســبق بعــض ممثلى التيار الماركسى الأولى إلى إدراك العلاقة بين تحقيق الحــرية وتحقيــق الاشتراكية. ولعل هذه النتيجة كانت استباقاً واضحاً لما قامت به الســلطة – بعد ذلك بسنوات – من إجراءات لتحقيق الاشتراكية، مما قد يشير إلى أنها – فى مسعاها ذاك – كانت تستضئ ببعض اجتهادات هؤلاء النقاد.

وأمــا فى المرحــلة الثالــثة (١٩٦١-١٩٦٧) فقد دخلت فيها مسألة الحرية مرحــلة حرجة، إذ كانت السلطة قد قطعت شوطاً ما فى طريقها نحو الاشتراكية، مــن ناحيــة، وكانت قد أخذت تُحكم قبضتها على أمور الحكم من ناحية ثانية. وقد اقــترن بذلــك رفضها للآراء المخالفة أو لأصحاب الرأى ممن يُشتم منهم المخالفة لها، فكانت النتيجة هى السجن والتعذيب والاعتقال والفصل من الأعمال الحكومية لهؤلاء المخالفين. وهذا ما حلَّ ببعض نقاد هذا الاتجاه، إذ سُجن لويس عوض لمدة عــام ونصــف (١٩٥٩-١٩٦١)، بيــنما سُجن العالم وأنيس وأمير اسكندر (يناير ١٩٥٩ – يونيه ١٩٦٤). ولكن السجن والاعتقال كان يمثل وجهاً واحداً من وجوه تــلك العلاقة المباشرة بين الناقد والسلطة، بينما تمثل وجهها الآخر النقيض فى أن هــؤلاء المفصولين من أعمالهم كانوا يعادون – بعد الإفراج عنهم – إلى أعمالهم، بــل كــان بعضهم تُسنَد إليه مناصب قيادية(١٣٠). ولقد انعكست هذه العلاقة المتقلبة على طرح نقاد هذا الاتجاه لمسائل الحرية السياسية خاصة؛ إذ إن التحول الأساسى الــبارز – والذى تجلى تجليات مختلفة سنتوقف عندها فى هذه الفقرة – يتمثل فى الــتحول الــتام للــناقد / المفكر إلى مجرد معلق يشرح ما تقوم به السلطة، ليقنع الجماهيــر به، فَقَدْ فقدَ الناقد / المفكر حريته فى أن يختار، وأن يعلن كافة تفاصيل مواقفه السياسية والاجتماعية، وهو وضع لم يوضع فيه نقاد هذا الاتجاه وحدهم بل كــثير مــن ممثــلى الاتجاهات السياسية المختلفة(١٣١). ومع ذلك فلم يعدم نقاد هذا الاتجــاه القدرة – أحيانا – على أن يومئوا بآرائهم فيما يجرى وفيما إذا كان يحقق الحــرية السياســية أم لا. ويمكــن متابعة تأثيرات هذه العلاقة على ما قدمه لويس عوض وغالى شكرى ومحمود أمين العالم حول الحرية فى هذه المرحلة.

لقـد تبدى أن خطاب لويس عوض الأيديولوجى قد برز فيه تحول واضح – فى هـذه المرحـلة – نحـو تفسـير التحولات السياسية والاجتماعية فى المجتمع المصـرى مـن منظور الديمقراطية الاشتراكية. وهذا ما تجلى فى أكثر من جانب مـن جوانـب خطابه؛ فإذا كان الحزب الشيوعى اللبنانى قد انتقد إجراءات التحول نحو الاشتراكية فى مصر ١٩٦١ لأنها كانت تتم دون الأسس الديمقراطية التى تعد شـرطاً لـتحقيق الاشـتراكية[١٣٢] فإن لويس عوض لم يملك إلا أن يتفق مع هذا الـرأي، ويدعمـه بتصـوره الليـبرالى عن مصدر الحرية السياسية، إذ وصف ما طرحه الحزب الشيوعى اللبنانى بأنه [قضية صحيحة لا يمارى فيها مفكر واحد مـن مفكـرى الاشـتراكية الديمقـراطية لأن الديمقراطية معناها اشتراك القاعدة العريضـة فى حكـم نفسـها بنفسـها ومعناها مسئولية ولاة الأمر أمام المواطنين ومعـناها أن الشـعب هو مصدر السلطات](١٣٣). ولقد قرن لويس عوض موقفة هذا بإعلانه – بعد سنوات – رفضه مبدأ ديكتاتورية البروليتاريا[١٣٤].

وإذا كـان مـا طرحه لويس عوض فى هذه الانتقالة لا يختلف عما طرحه الميـثاق حـول الحرية السياسية: طبيعتها ومصدرها[١٣٥] – فإن الواضح أنه كان يتـناقض – بوضـوح – مع تفسيراته الطبقية للقيم السياسية السائدة فى المجتمع، والـتى انطـلق فيهـا مـن مـنظور ماركسـى واضـح فى النصف الثانى من الأربعيـنيات[١٣٦]. ومـع ذلك فإن بروز التوجه الاشتراكى الديمقراطى لدى لويس عوض إنما يرجع إلى تأثره ببعض التحولات السياسية للقوى الاشتراكية والعمالية التى عايشها لويس عوض فى إنجلترا فى الأربعينيات[١٣٧].

وتختـلف انعكاسات هذه المرحلة على كتابات غالى شكرى حيث يتبدى فيها تجـليان متناقضان : يتمثل أولهما فى تسليمه بالتصور الليبرالى حول حرية الرأى أو حـرية الفكـر والتعبير؛ فقد اكتفى برصد آراء المفكرين الليبراليين حولها، ولم يقـدم – فى إطـار هذا الرصد – سوى رأى واحد لمفكر اشتراكى قرن فيها بين تحقق الحرية وبين ضرورة توفير لقمة العيش للمواطنين[١٣٨].

وإن كـان غـالى شكرى – مع هذا – قد أضاف إضافة دالة حين قرن بين حـرية الفكر والتعبير من ناحية، والعلم والفلسفة والأديان من ناحية ثانية، فكشف

عن التأثيرات الإيجابية المتبادلة بينهما(١٣٩). وانتهى إلى تأييد حرية الفكر والتعبير المطلقة(١٤٠).

وأما ثانى هذين التجليين فيتمثل فى رفض غالى شكرى القول بحرية جميع الطبقات ومختلف الأفراد فى المجتمع ، ورفضه الدعوة إلى حرية مطلقة تعلو فوق كل الطبقات(١٤١). ولقد قرن هذا الإصرار على المفهوم الطبقى للحرية الاجتماعية بطـبيعة المرحلة التاريخية للأمة العربية، فى الستينيات، من ناحية، وبتصوره أن تحقيـق التحضـر أو الـتقدم هـو الأسـاس الذى يفضى تحققه إلى تحقق الحرية الاجـتماعية فى مرحـلة تالية، من ناحية ثانية. ولقد تبدى ذلك فى تقريره أنه يقف [بوضـوح إلى جـانب المفهوم الطبقى للحرية، أى أن تقتصر حرية الحركة على الجماهيـر الشـعبية المسـحوقة حتى نحمى مجتمعنا الديمقراطى ككل من اغتيال أصـحاب الامـتيازات الطبقية القدامى لكافة مكتسباتنا الوطنية. ولا يفوتنى التأكيد عـلى أن المفهـوم الطـبقى للحرية هو فى جوهره مفهوم مرحلي، أى أنه تكنيك سياسـى يقصد به الانتقال بالمجتمع من مرحلة متخلفة حضارياً إلى مرحلة متقدمة حضـارياً، فـإذا أحـرزنا الـتقدم الحضارى فقد استطعنا أن نحطم أحد العاملين الأساسـيين فى غياب الحرية، إذ لا يعود باقياً سوى ترسيخ التقاليد الديمقراطية فى مجتمعنا](١٤٢).

وليـس جمـع غالى شكرى بين هذين المفهومين المتناقضين للحرية؛ حيث أحدهمـا مفهوم ليبرالى واضح عن حرية الرأى، وثانيهما مفهوم قائم على الإفادة مـن التصـور الماركسـى حـول الحرية الاجتماعية وطبيعتها فى مرحلة انتقال المجـتمع نحـو الاشتراكية – ليس هذا سوى عائق من العوائق التى كانت تعوق خطاب هؤلاء النقاد عن أن ينتج أيديولوجيا تدرك الواقع المصرى بعمق. ويبدو أن ضـرورات النشـر والارتزاق هى التى دفعت غالى شكرى إلى الجمع بين هذين المفهومين المتناقضين للحرية(١٤٣).

وأمـا اجـتهادات العالم حول الحرية السياسية فى هذه المرحلة فإنها كانت تـدور حـول محورين: تفسير مفهوم الحرية الذى طرحه الميثاق، وتقديم المفهوم

الماركسى للحرية لتبرير بعض مسالك السلطة. وبين هذين المحورين أخذت تتبدى تناقضات مختلفة تشوب مسلك العالم هذا.

فــفى المحور الأول كان العالم ينطلق من التأكيد على المضمون الاجتماعى لــلحرية، رغــم ما شاب خطابه من تعميمات أو أوصاف قائمة على المبالغة(١٤٤). وإذا كـــان هذا المنطلق قد جعل العالم يرفض التطبيقات الليبرالية للحرية السياسية ســـواء فى مصـــر أو فى أوروبـــا(١٤٥) فإنه قد رفض أيضا بعض دعوات الحرية الليـــبرالية فى مصـــر آنـــذاك(١٤٦). ولكنه بدلاً من أن يستخدم المفهوم الماركسى لــلحرية – والـــذى كان يستند إليه دائما – فى كشف تناقضات تجربة التحول نحو الاشتراكية فى مصر، إذ به يتجاهل تماما تناقضات التجربة المصرية، وكأن كل ما كـــان يشـــغله هـــو إظهـــار سلبيات التطبيق الليبرالى للحرية السياسية من ناحية، و"الإيهـــام" بــبرء الـــتجربة المصرية من التناقضات، من ناحية ثانية؛ [فإذا كانت الحـــرية فى المجـــتمع الرأسمالى تتخذ شكل تعدد الأحزاب، والجمعيات التأسيسية، والمعارضـــة الـــبرلمانية، والصحافة الفردية. إلخ فإن ذلك ينبع بغير شك من تعدد الطـــبقات الاجـــتماعية، ويعبر عن صراع السلطة فيما بينهما، وعلى ذلك فإن هذا الشـــكل قد لا يصلح تعبيراً عن الحرية فى مجتمع اشتراكى ذابت فيه الطبقات إلى شعب عامل موحد الإرادة والمصلحة، أو فى طريقه إلى هذا، بل قد تكون الدعوة إلى تعـــدد الأحـــزاب وتنظيم المعارضة، إلخ .. دعوة فى الحقيقة إلى إعادة إحياء الطبقات المصفاة وتسليحها تسليحاً تنظيمياً وسياسياً تمهيداً لإحيائها اقتصاديا كذلك، وهكـــذا تصبح هذه الدعوة، دعوة إلى الثورة المضادة، دعوة متناقضة للحرية وإن تزيت بزى الحرية](١٤٧).

وبيـــنما تـــدل شـــواهد الواقـــع والـــتاريخ على أنه فى مرحلة التحول نحو الاشـــتراكية لـــم تـــتوقف القـــوى المضادة لذلك التحول عن العمل بوسائل متعددة لإعاقـــته ووقف نموه(١٤٨) فإن العالم قد أراد – أو قد أُجْبرَ على – أن يتجاهل هذا ليؤكـــد أن المجـــتمع المصـــرى قـــد ذابت فيه الطبقات أو أنه فى طريقه لتخفيف تناقضـــاتها. ولعـــل مواراة العالم لتناقضات التجربة المصرية هى التى قادته إلى تقريـــر أن طريق الحرية فى بلادنا [إنما هو طريق التحالف الثورى لقوى الشعب

العـــامل والتـــنظيم الـــثورى القائد، إنه طريق البرلمان الشعبى والمجالس الشعبية، طـــريق أغلـــبية العمال والفلاحين، طريق القيادة الجماعية والرقابة الشعبية](١٤٩). ولكـــن العـــالم – فى هذا – لم يكن يقدم سوى تكرار لما قرره الميثاق(١٥٠). ومن الواضـــح أن افتقاد العالم – أو إجباره على فقدان – القدرة على نقد تجربة التحول نحـــو الاشتراكية – فى حينها – كان عاملاً من العوامل المؤثرة فى إجهاض هذه التجربة من داخلها. وليس العالم – فى موقفه هذا – سوى نموذج لكثير من مفكرى هذه المرحلة وكتابها.

وأما فى المحور الثانى فقد قام العالم بطرح مفصل للمفهوم الماركسى حول الحـــرية السياسية حيث أكد – بقوة – على الطبيعة الطبقية للديمقراطية إذ إن [كل ديمقراطية هى ديمقراطية مشروطة بشروط تاريخية وطبقية معينة. كل ديمقراطية هى ديمقـــراطية طـــبقة مـــن الطـــبقات، أو مجموعة من الطبقات المتحالفة. وكل ديمقـــراطية هى بالضرورة ذات طابع مزدوج، أنها ديمقراطية لهذه الطبقة أو تلك الطـــبقات وهى فى الوقت نفسه دكتاتورية ضد طبقة أو طبقات أخرى معينة](١٥١). وليـــس هـــذا المفهـــوم الـــذى قدمـــه العـــالم فى الـــنص السابق أو فى غيره من النصوص(١٥٢) سوى عرض لما قدمه لينين حول طبيعة الديمقراطية(١٥٣).

وإذا كـــان العالم قد استعرض تجارب أوروبية مختلفة من الاتحاد السوفيتى وإيطاليـــا ويوغوسلافيا لتطبيق ذلك المفهوم(١٥٤) فإنه فى تطبيقه لهذا المفهوم على الـــتجربة المصـــرية قـــد انتهى إلى تقرير أن التغيير السياسى يمكن أن ينتج عن تطوير الأساس الاقتصادى(١٥٥).

ومن الملاحظ فى هذا الصدد أمران هما: تغليب العالم لمضمون الديمقراطية عـــلى أشـــكالها السياســـية المختـــلفة إنمـــا كان يتجاوب – بوضوح – مع تقديمه المضـــمون وتفضيله له على الشكل فى الأدب والمسرح، ثم عدم إدراك العالم تأثير افـــتقاد الديمقراطية على مرحلة التحول نحو الاشتراكية، ورغم أن العالم قد أدرك أحيانـــا أن الســـلطة كانت تفتقد التنظيم السياسى الثورى اللازم لحماية الإجراءات الاشـــتراكية، فســـارعت – فيمـــا يرى – إلى [الاستعانة بالقوى الشعبية، وبالعمال

والفلاحيــن بطريقة مباشرة](١٥٦) – رغم هذا فقد ظل ذلك الإدراك من قبيل التسليم بالأمر الواقع دون القدرة على رؤية دلالاته العميقة.

إن العالم – رغم جهده الواضح فى تقديم التصورات الماركسية حول الحرية العامـــة والحرية السياسية خاصة – كان فى تحليله للتجربة الاشتراكية المصرية – يقوم بما يناقض تصوراته تلك، فقد كان يوارى التناقضات الاجتماعية المختلفة فى مرحـــلة التحول هذه، كما كان يفسر تحقق الديمقراطية تفسيراً ماركسياً بينما خلا، تمامـــاً، تحـــليله لإجراءات السلطة من أية إشارة إلى الأصول الاجتماعية والطبقية للســـلطة وتأثيرها على تلك الإجراءات بعبارة أخرى: لم ينتقد العالم واقع الممارسة السياســـية والاجـــتماعية الســـائدة فى مصـــر فى مرحلة التحول هذه من منظور ماركسى. و لكن هل كان يستطيع القيام بذلك؟(١٥٧).

ولقـــد تـــركت "الاشـــتراكية" و "الحـــرية" بوصفهما عنصرين من عناصر أيديولوجيـــا هؤلاء النقاد تأثيرات مختلفة على النقد المسرحى الذى قدموه، وتكشف عن هذا مظاهر مختلفة، أهمها:

– تجـــاوب الصيغ النقدية المختلفة التى طرحها نقاد هذا الاتجاه – بداية من النصـــف الـــثانى من الخمسينيات وحتى نهاية ١٩٦٧ – مع توجهات السلطة نحو تحقيق الاشتراكية. وينجلى هذا التجاوب عن مظهر دال يتمثل فى أن تبنى السلطة الصريح للاشتراكية – منذ بداية الستينيات – بوصفها صيغة فكرية قادرة على حل مشكلات المجتمع المصري، قد أتاح لهؤلاء النقاد فرصة الاستناد "الصريح" و"التام" إلى "الاشـــتراكية" و "الواقعيـــة الاشتراكية" بوصفهما صيغتين قادرتين على تأطير المهمـــة الاجـــتماعية للمســـرح، وبذلك برزت صيغة الواقعية الاشتراكية – بصفة خاصـــة – أفقاً ذهنياً لدى نقاد التيار الماركسى الأولي، بينما كانت من قبل – لدى مـــندور والعالم على سبيل المثال – واحداً من مصادرهما النقدية المُشَكِّلة لصيغهما المؤطرة لمهام المسرح الاجتماعية(١٥٨).

– تركيـــز نقاد هذا الاتجاه على اقتناص مضامين النصوص المسرحية كان يقـــترن بـــانطلاقهم مـــن كون الاشتراكية هى الأفق الذهنى المشترك لهم ولكتاب

المســـرح، ولذلـــك لـــم يجـــد نـــاقد هذا الاتجاه صعوبة فى الخلوص – فى تناوله لمســـرحيات النصـــف الـــثانى من الخمسينيات حتى ١٩٦٤ تقريباً – إلى أن تلك الأعمـــال تعكـــس مضـــموناً اجتماعياً نقدياً يكشف سلبيات مجتمع ما قبل ١٩٥٢، ويبشر بضرورة تحقق الاشتراكية(١٥٩)... وأما حين كانت السلطة قد قطعت شوطاً فى طريق الاشتراكية فقد كان ذلك الناقد يعلن قبوله للأعمال المسرحية التى تصف ذلك التحول، ويحتفى بأعمال توفيق الحكيم – فى الستينيات – التى رأى ذلك الناقد أنها دالة على إيمان الحكيم بالاشتراكية(١٦٠).

- ســـعى ذلك الناقد إلى أن يقدم أطروحات نقدية مختلفة تقوم على التجاوب مع أطروحات السلطة حول الاشتراكية، وهذا ما يتجلى فى أكثر من مظهر؛ فحين صـــدرت تشـــريعات يوليو الاشتراكية (١٩٦١)، سعى مندور إلى أن يحدد لكتاب المســـرح والأدبـــاء مهمـــتين اجتماعيـــتين مقترنتين بذلك التحول؛ إذ رأى أن هذا التحول سيجعل الأديب/ الكاتب المسرحى يلتزم من تلقاء نفسه، مما يجعل الأديب/ الكاتب يقوم بدوره فى نقض القيم التى كانت سائدة فى المجتمع المصرى من قبل، والدعوة إلى إرساء القيم الجديدة التى تتبناها السلطة. وهذا ما يشكل المهمة الأولى من مهام الأدباء وكتّاب المسرح(١٦١).

وأمـــا المهمة الثانية فتتمثل فى قيام الأدباء وكتّاب المسرح بمتابعة الروابط الاجـــتماعية الجديـــدة ودراستها، وبذلك يتحول أولئك الأدباء والكتاب إلى حراس للثورة ومستقبلها(١٦٢).

وحين تشكك مندور – بعد سنتين من طرحه ذلك – فى قيام الأدب المصرى بمهامه الاجتماعية أبرز الدعوة إلى ضرورة قيام "علم الأخلاق" لدراسة التغير فى القيـــم الاجـــتماعية، والحالـــة الأخلاقية والمعنوية العامة للشعب المصري، بهدف وضـــع أســـاس أخـــلاقى يكفـــل نجاح الخطط الثورية فى تطوير الحياة المصرية وتنميتها(١٦٣).

ولـــم يكـــن صـــدور الميثاق الوطنى إلا حلاً لمشكلة الالتزام فى الفن، من مـــنظور بعـــض هؤلاء النقاد، فكان أن دعوا الكاتب المصرى إلى أن يصدر فى إبداعاته المختلفة عن أطروحات الميثاق(١٦٤).

وأما المعضلة الأساسية التى واجهت ذلك الناقد فقد كانت فى محاولته تفسير التعارض بين توجهات السلطة وممارستها، من ناحية، ونقد بعض المسرحيات مثل "الفرافيـــر" و "الفـــتى مهران" على سبيل المثال – لتلك التوجهات، من ناحية ثانية، فكـــان أن ســـعى ذلك الناقد إلى تفسير تلك النصوص تفسيراً يدرأ ذلك التعارض. وهذا ما ينبغى أن يكون موضوع درس مستقل.

(٧)

اتخـــذت القومية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد صورتين مختلفين: أولاهما هى القومية العربية، وثانيتهما هى القومية المصرية، ولقد تأخر ظهور القومية العربية فى تـــلك الأيديولوجيـــا إذ لم تبد – فيما بين أيدينا من نصوص – إلا قرب النصف الأول مـــن الخمســـينيات، ربمـــا لأن الاهتمام بمفهوم القومية العربية قد تأخر فى مصـــر ولـــم يأخذ فى التشكل إلا نتيجة عوامل مختلفة بعد الحرب العالمية الثانية، ومن أهمها – بلا ريب – حرب فلسطين ١٩٤٨[١٦٥]. وقد اشتد هذا الاهتمام – إلى حد ما – نتيجة ثورة يوليو ١٩٥٢؛ إذ إن عبد الناصر قد أكد فى "فلسفة الثورة" أن الدائـــرة العـــربية تشكل بعداً من أبعاد تكوين مصر[١٦٦]. ولعل محاولات السلطة الناصـــرية تحويل حلم الوحدة العربية إلى حقيقة واقعة أن يكون أكثر العوامل التى دفعت إلى بروز مفهوم القومية العربية فى خطاب هؤلاء النقاد، ولقد اتخذ الاهتمام بالقوميـــة العربية لدى هؤلاء النقاد سبلا مختلفة تراوحت بين السعى إلى تحديدها، والعمـــل على الكشف عن مقوماتها، والسعى إلى بيان صلتها الوثيقة بالاشتراكية، وهـــذه الصور المختلفة تشير إلى تصور منتجى هذه الأيديولوجيا الأهمية القصوى الـــتى تمثـــلها القومية العربية بوصفها مرتكزاً تنهض عليه محاولة تحقيق الوحدة العربية.

ولعـــل أشـــمل تعريف للقومية قد قدمه شكرى عياد فى سياق رفضه لرأى "برنادر لويس" الذى كان يرى أن المعنى القومى لكلمة عربى قد ظهر فى العصر الحديـــث مـــتأثراً بمفاهيم الحضارة الغربية، فعقب شكرى عياد بالقول إن [الأقرب إلى الصـــواب أن يقـــال إن مفهوم "القومية" بوصفه مفهوماً للوحدات البشرية أكثر

تعقيــداً مـــن أى مفهـــوم سابق، إذ تدخل فى تكوينه عناصر الجنس والدين واللغة والبيـــئة الجغرافية والنظام الاقتصادى، دون أن تشترط فيه سلامة كل عنصر من هـــذه العناصـــر عـــلى حدته، وهو مفهوم حديث بطبيعته فى الشرق والغرب على السواء، وهو المفهوم الذى تكتمل بتحقيقه وحدة الحضارة أكثر من أى مفهوم سابق للجماعة البشرية كالقبيلة أو المملكة أو الإمبراطورية](١٦٧).

وإذا كـــان شـــكرى عيـــاد قد أكد أن القومية أساس من أسس تحقيق وحدة الحضـــارة فإنـــه قـــد أخذ يدلل على أن الجماعة العربية كانت تتحرك – منذ بداية العصـــر الحديث – حركة دالة على توتر وعيها بالقومية، دون أن ينفى هذا وجود صراعات داخلها(١٦٨).

ولقـــد أدت محاولة بعض هؤلاء النقاد تحديد القومية العربية إلى سعيهم إلى الكشف عن بعض عناصرها؛ فبَيَّنَ مندور أن الأدب الشعبى العربى هو أساس من أســـس القوميـــة العربية، وأن دراسته فى مختلف البلدان العربية ستسفر عن عدم وجـــود فروق جوهرية بين أقاليم الوطن العربى، مما يؤكد دوره فى تحقيق الوحدة العربية(١٦٩).

ولـــم يبعد البحث عن [صفات العرب الحضارية](١٧٠) الذى قام به الشوباشى عـــن الارتـــباط بـــتحديد بعض عناصر القومية العربية، من ناحية، والكشف عن الإســـهام العـــربى فى الحضارة الأوربية، من ناحية ثانية، وإذا كان الشوباشى قد انـــتهى إلى أن أهم ما يميز حياة العرب – فى العصور الوسطى – هو سيادة قيمة حـــرية الفكـــر، ثـــم كشف عن تأثير هذه القيمة فى الحضارة الأوربية(١٧١) – فإن مسعاه هذا لم ينفصل عن تأكيده أهمية حريّة الفكر تأكيداً يصل بين حرية الفكر من ناحية، وتحقيق الازدهار، ومن ثم الحضارة، من ناحية ثانية(١٧٢).

ولعـــل الـــنقاش أن يكـــون من أكثر نقاد هذا الاتجاه اهتماماً بتناول القومية العربية وعلاقتها بالاشتراكية، ودورهما معاً فى تحقيق الوحدة العربية(١٧٣). ورغم أن النقاش لم يقم – فيما لدينا من نصوص – بتحديد عناصر القومية العربية فإنه قد سعى – منذ فترة مبكرة فى سنوات الخمسينيات إلى أن يكشف فعالية فكرة القومية العربية فى مصر ودورها فى [تشكيل المجتمع بأوضاعه وعقائده](١٧٤) ولذلك جعل

مـــن أهـــداف كـــتابه "فى أزمة الثقافة المصرية" ١٩٥٨[أن يشرح الظروف التى ظهـــرت فيها فكرة القومية العربية والظروف التى جعلت منها عنصراً حياً سوف يـــلعب دور الكـــبير فى المستقبل عن طريق علمى واضح][١٧٥]. ومن اللافت أن الـــنقاش فى ذلـــك الكـــتاب – بالـــتحديد – قد تناول مسائل مختلفة متعلقة بالثقافة المصـــرية وبجوانب الإصلاح التعليمى فى مصر دون أن يقدم ما يرتبط – مباشرة – بالقومية العربية سوى ما ورد فى مقدمة كتابه[١٧٦].

ولقـــد ارتـــبطت القومية العربية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد بالسعى لتحقيق الـــتقدم – أو الخـــلاص بتعبير النقاش – إذ عدَّ النقاش القومية العربية والاشتراكية جـــناحى الـــثورة العـــربية، الـــلذين تنطلق بهما [لتحقيق أهدافها فى تغيير الواقع الاجـــتماعى والفكـــرى لقلب حضارتنا بوجهيها المادى والمعنوى][١٧٧]. بينما جعل العـــالم مـــن الارتباط بين الانتقال إلى تحقيق الاشتراكية فى مصر وحركة التوحيد القـــومى العربى سمة من السمات المميزة لتجربة الاشتراكية فى مصر[١٧٨]. وإن كـــان قـــد جعل من تحقيق الاشتراكية المدخل الحيوى للوحدة العربية إذ إن [البناء الاشتراكى فى بلادنا هو البعد الاجتماعى الأساسى لحركة التوحيد القومى فالوحدة العـــربية لا تـــتحقق بـــالعواطف القوميـــة وحدها وإنما بالتحرر الوطنى والتحرر الاقتصـــادى والتحرر الاجتماعى وهكذا تصبح الاشتراكية عندنا معنى من معانى الوحدة العربية الشاملة][١٧٩].

وليـــس هـــذا الربط بين القومية العربية، من ناحية، والاشتراكية من ناحية ثانيـــة، والوحدة العربية – بوصفها نتاجاً للقومية العربية والاشتراكية – من ناحية ثالثة، – ليس هذا سوى تجاوب مع ما كانت تنادى به السلطة من دعوة إلى الوحدة العربية مع التأكيد على أسبقية تحقيق الاشتراكية[١٨٠].

ولكـــن التوجه نحو القومية العربية لدى منتجى هذه الأيديولوجيا كان يقابل بتوجُّه آخر نحو القومية المصرية أو الوطنية المصرية[١٨١]، وهذا ما برز بوضوح لـــدى لويـــس عوض بصفة خاصة. ويستند هذا التوجه لدى لويس عوض إلى أن القومية بوصفها مفهوماً دالاً على مجموعة من الملامح التى تميز جماعة بشرية ما عن غيرها من الجماعات[١٨٢] لا تتناقضَ مع التوجه نحو الإنسانية بعمومها[١٨٣].

وإذا كـــان لويس عوض لم يقدم – فيما بين أيدينا من كتاباته – ما يشير إلى رفضـــه القوميـــة العـــربية أو تقبله لها – فإنه قد برر اعتقال السلطة له فى يناير ١٩٥٩ بأنـــه كان نتيجة رفضه الوحدة العربية(١٨٤). ولقد تجلى سعى لويس عوض إلى إبـــراز القوميـــة المصرية فى بعض كتاباته فى النصف الأول من الستينيات، حيـــث عمل على دراسة كيفية تشكل هذه القومية المصرية منذ العصرين المملوكى والعـــثمانى(١٨٥). بـــل إنه فى تحليله لكتابات الطهطاوى قد كرر أكثر من مرة أن واحـــدة مـــن أهـــم إنجـــازات الطهطاوى الفكرية تتمثل فى تقديمه [فكرة القومية المصرية](١٨٦) وتثبيتها.

ولعل ما قام به لويس عوض من محاولة تأصيل فكرة القومية المصرية كان رداً عـــلى بـــروز فكـــرة القومية العربية فى خطاب السلطة الناصرية وتوجهاتها السياســـية. عـــلى أن من المهم الإشارة إلى تغير موقف لويس عوض من القومية العربية فى السبعينيات حيث أصبح – من ناحية – متقبلاً لفكرة إمكانية إيجاد هوية ثقافيـــة أو وحـــدة ثقافيـــة عـــربية نـــتيجة الروابط المشتركة التى تجمع الشعوب العربية(١٨٧)، كما أن "المصرية" عنده لم تعد انحساراً داخل الإطار الفرعونى فقط، بـــل اتسعت لتشمل مختلف الروافد الأجنبية: الحضارية والثقافية التى رفدت الثقافة المصـــرية(١٨٨)، من ناحية ثانية. بينما أخذ – من ناحية ثالثة – يتقبل فكرة القومية العـــربية رافضـــاً أن يعدها هى وبعض عناصرها كالحضارة أو الثقافة وهماً من الأوهام(١٨٩).

ومن الواضح أن بروز الاهتمام بالقومية العربية فى أيديولوجيا هؤلاء النقاد إنمـــا كان يتجاوب مع ما كشف عنه تحليل خطابهم النقدى من ميل كثير منهم إلى تفضـــيل الفصحى أو اللغة الوسطى التى تستند إلى الفصحى أساساً، إذ إن مثل هذا التفضـــيل إنما كان يرتبط بدور الفصحى فى تدعيم القومية العربية، مما يفضى – بدوره – إلى التهيئة لقيام وحدة عربية.

وبالمـــثل فـــثمة تجاوب واضح بين اهتمام لويس عوض بالقومية المصرية، ودعوته المبكرة إلى استخدام العامية فى الإبداع الأدبى، ودفاعه عن اقتدار العامية على أن تكون لغة جمالية تفى بالحاجة إلى صياغة أنواع أدبية جديدة.

ولعـــل من قبيل التكرار الإشارة إلى أن بروز الاهتمام بمسألة التأصيل فى مرحـــلة الستينيات – بصفة خاصة – يعد نتيجة مباشرة من نتائج الاهتمام بالقومية العربية.

(٨)

ليـــس مـــن الغريب أن يكون التعليم عنصراً من عناصر أيديولوجيا هؤلاء الـــنقاد؛ فثمة أدوار مختلفة يقوم بها تؤكد أهميته فى تلك الأيديولوجيا إذ هو وسيلة مـــن وسائل نقل القيم الأساسية فى هذه الأيديولوجيا كالعدالة الاجتماعية والحرية، وهو – أيضاً – وسيلة أساسية – إن لم يكن هو الوسيلة الأساسية دائماً – فى تغيير المجـــتمع، كمـــا يلـــتقى التعليم مع تلك الأيديولوجيا فى هدف أساسى وهو تغيير المجـــتمع وإصلاح جوانب السلب فيه، لهذه الأسباب اهتم عدد من نقاد هذا الاتجاه بالتعـــليم، وتواتر هذا الاهتمام فى أجيال نقاد هذا الاتجاه المتعددة؛ بداية من سلامة موســـى الذى جعل من التعليم وسيلة من وسائل نشر الاشتراكية، وتحقيق الانتقال إليهـــا بطـــريقة سلمية(١٩٠)، ومروراً بمندور الذى تناول بعض جوانب التعليم من مـــنظور يؤكـــد أهمية الاتصال الدائم بالثقافة الغربية اتصالاً يسهم فى تحقيق تقدم المجـــتمع. وقـــد حدد مندور وسائل هذا الاتصال فى إرسال البعثات التعليمية إلى أوربـــا، واستقدام الأساتذة الأجانب إلى الجامعات المصرية، ثم الترجمة التى تصل المجتمع المصرى بمنجزات الثقافة الأوروبية الحديثة والمعاصرة وصلاً دائماً(١٩١). كمـــا تـــبدت الـــنظرة إلى أهمية إصلاح التعليم لدى النقاش فى كشفه المبكر عن سلبيات التعليم الأزهرى ودعوته إلى إصلاحه(١٩٢). غير أن الإسهامة الكبرى لنقاد هـــذا الاتجـــاه حـــول التعليم قد قدمها لويس عوض وحده فى دراسته المطولة عن "الجامعة والمجتمع الجديد"(١٩٣) والتى تتمثل أهميتها فى جوانب مختلفة منها؛ تقديمه صـــياغة كامـــلة لكيفية تغيير التعليم بما يحقق أهداف السلطة فى إصلاح المجتمع، وارتكـــاز هذه الصياغة إلى وعى نقدى عميق بطبيعة التعليم ووظائفه الاجتماعية المختـــلفة، وطـــرح لويس عوض لكثير من الإجراءات الواجب اتخاذها لإصلاح التعليم الجامعي.

ولعـل الأهميـة الكـبرى لهذه الدراسة أن تتمثل فى كونها محاولة متكاملة طـرحها نـاقد مفكـر لإصـلاح التعـليم فى مرحلة تحول المجتمع نحو تحقيق الاشتراكية، ولعلها أن تكون استجابة مباشرة لمطلب السلطة(١٩٤).

ولعـل هذه الأسباب السابقة كلها هى التى جعلت من محاولة لويس عوض طـرح تصـور مـتكامل حـول إصـلاح التعليم الجامعى محاولة لتقديم صياغة أيديولوجيـة تتغيا تأطير مسألة تغيير التعليم الجامعى لتحقيق متطلبات السلطة فى الـتغيير الاجتماعى. وهذا ما يفسر ما يتبدى فى دراسة لويس عوض من حرص شـديد عـلى تجـلية أيديولوجيا إصلاح التعليم الجامعى، سواء تبدى ذلك فى نقده للنظام التعليمى المصرى السائد قبل ١٩٥٢، أو فى طرحه البديل المتمثل فى نظام تعـليمى جديد يحول شعارات السلطة فى الاشتراكية إلى مسالك عملية وإجراءات تنفيذية.

وترتكـز محاولة أدلجة التعليم لدى لويس عوض على تحديده الدقيق لطبيعة العلاقة بين سيادة طبقة ما على المجتمع وقدرتها على تشكيل النظام التعليمى طبقاً لغاياتها المضمرة. وهذا ما يتجلى فى نقده النظام التعليمى السائد قبل يوليو ١٩٥٢؛ حيـث كشـف – بوضـوح – عـن أن ذلك النظام قد كان يحقق صالح الطبقات المسـيطرة – من ناحية، ومصالح المستعمر الإنجليزى، من ناحية ثانية، وقد أثمر تـرابط هذيـن العاملين – فيما يرى لويس عوض – إلى تحويل التعليم إلى وسيلة لـتخريج مجموعـات من المتعلمين الكاتبين أو الموظفين الذين تتركز مهمتهم فى تسيير العمل فى الأجهزة الحكومية [ولكنهم غير صالحين كمواطنين يفكرون تفكيراً مستقلاً ويحاولون المشاركة فى بناء الوطن من زاوية الحياة العامة](١٩٥).

وقـد حـلل لويس عوض – بعمق شديد – تجليات هذه السياسة فى تشجيع المستعمر لمدرسة المعلمين العليا، ومحاربته للجامعة(١٩٦).

إن مـن أبرز ما كشفت عنه دراسة لويس عوض للنظام التعليمى المصرى قبل ١٩٥٢ ليس فقط تأثير السياسة التعليمية فى محاربة انتشار الثقافة، ولكن أيضاً تـبيانه لـتأثير السياسـة التعـليمية القائمة على تحجيم التعليم فى تثبيت الأوضاع

الاجـتماعية الطبقية بما يقضى على إمكانات الحراك الاجتماعى القوى، ويهدر – من ثم – إمكانية تغيير المجتمع تغييراً يحقق صالح الطبقات الصغيرة والفقيرة، وقد تجلى الأمر الأول فيما بيّنه لويس عوض من أن "الرجعية" – وهذا هو اللفظ الذى يسـتخدمه – قـد عمدت إلى [مناهضة فكرة الجامعة بالتقتير فى اعتماداتها وتبنى ألـوان مـن التعـليم العـالى والمتوسط تقوم على تفتيت العلوم وتجزئة المعرفة الإنسـانية، وكـان شـعارها فى ذلك الوقت أن البلاد بحاجة إلى معملين أو فنيين أوتكـنوقراطيين لا إلى مـثقفين وقـد كان أخشى ما تخشاه فى فكرة الجامعة أنها لاتكـتفى بالعلم ولكن تحوله إلى ثقافة، فالثقافة هى ترابط المعرفة الإنسانية وترابط المعـرفة يـؤدى إلى تكامـلها والخـروج من مجرد دربة جزئية تكتسب بالتلقين والمـران، ويمكن أن تقوم بها الآلات الراقية ويدرب عليها المجتمع القرودى إلى فلسـفة كـلية تفتح للإنسان نافذة يطل منها على الحياة فى مجموعها، فردية كانت أواجـتماعية، وبهذا تتحول المعرفة إلى طاقة ثورة كبرى تطور المجتمعات وتحل الجديد محل القديم فتعمل على تصفية الاستعمار وتنهى عصر الاستقرار الإقطاعى والرأسمالية المستغلة][١٩٧].

وأمـا الأمر الثانى فقد بيّنه لويس عوض – بوضوح أيضاً – فى كشفه عن أن [نظـرية الـرجعية فى تحديد التعليم العام أو إهماله فى العهد البائد كانت قائمة ليس فقط على الخوف من انتشار الوعى بين الطبقات الشعبية وما يترتب عليه من تمـلمل اجتماعى ومطالبة بمستوى معيشة أعلى وفى هجرة اليد العاملة من الريف إلى المديـنة، وإنما قامت أيضاً على تخوف من عدم تمشى حجم العمالة مع حجم التعـليم العـام، ومـا يترتب على البطالة أو العمالة الناقصة أو العمالة السيئة من هـزات اجـتماعية إذا استيقظت الطبقات الشعبية من نومها العميق وخرجت عن استسلامها المطلق][١٩٨].

ولقد دعم لويس عوض تحليله هذا بالكشف عن مصلحة "الطبقة الرأسمالية" فى الاهـتمام بنشـر التعـليم الأولى والابـتدائى فقط بين الطبقات الشعبية المدنية والريفية[١٩٩].

ومن الواضح أن نقد لويس عوض للنظام التعليمى المصرى قبل ١٩٥٢ قد استطاع – بالجزئيات المختلفة التى قدمها – أن يكشف – دائماً – عن كيفية تحقيق

الطـبقات المسيطرة مصالحها الطبقية بتوجيهها النظام التعليمى، كما كشف عن أن التعـليم قـد استُخدم دائمـاً وسيلة لضبط النظام الاجتماعى القائم، والحفاظ على استقراره والحيلولة دون حدوث تغييرات فيه .

ولـم يكـن نقـد لويس عوض النظام التعليمى – ولا سيما الجامعى – قبل ١٩٥٢ إلا مدخلـه الضـرورى إلى طـرح تصوراته حول كيفية إصلاح التعليم الجـامعى، وتسـتند تصـوراته إلى أساسين اثنين هما: حرية الإنسان فى علاقته بمجتمعه، ومحاولة رفع التناقض بين الحرية الفردية والحرية الاجتماعية، ثم تأكيد وحـدة الإنسان وحدة تقوم على تكامل الفكرة والمادة. وليس هذان الأساسان سوى أساسـيين متجليين – بكثرة – فى خطاب لويس عوض الأيديولوجى والنقدى؛ منذ أن طـرحهما – عـلى استحياء – عام ١٩٥٤ فى دعوته إلى "إنسانية الأدب"، ثم تواتـرا باستفاضـة بعد ذلك فى "الاشتراكية والأدب" ١٩٦٢[٢٠٠]. ولقد حدد لويس عوض هذين الأساسيين، ورتب جوانب إصلاح التعليم الجامعى على ضوئهما، وقد بـدأ بتقرير حرية الإنسان فى علاقته بالمجتمع، وقدم الحرية الإنسانية – من حيث كـون الإنسـان عضـواً فى مجـتمع، مع محاولته رفع التناقض بين تلك الحرية وتوجهـات المجتمع عن طريق طرح القول بوجوب قيام المجتمع – عند مباشرته التخطيط – بمراعاة احتياجات الفرد، والعمل على تحقيقها، ورتب على ذلك دعوته إلى أن يقـوم "كـل مجتمع سليم" باكتشاف قدرات أبنائه واستعداداتهم وملكاتهم، ثم تفجيرها إلى أقصى حد لخير الأفراد وخير الجماعة[٢٠١].

وقـد قـرن لويس عوض بهذا الأساس رفضه لكل دعوة تهدف إلى تحديد التعـليم فى أيـة مرحلة من مراحله، وفى أى نوع من أنواعه، وفى أى فرع من فـروعه، باعتـبار أن مـثل هذه المحاولة تعد – فيما يرى – من مخلفات العقلية الطبقية الماضية، ولقد بَيَّن لويس عوض – بوضوح – أن التغيير الاجتماعى وحده هـو الذى سيؤدى إلى إحداث التوافق بين احتياجات المجتمع المختلفة وبين رغبات الأفـراد فى أن يتعـلموا ما يشاءون من تخصصات، دون أن تتدخل الدولة سوى بـتوفير الإمكانيـات المختـلفة التى تجعل التعليم يؤدى وظيفته الحقيقية فى إعداد المواطنين[٢٠٢].

وأمــا الأساس الثانى فقد حدده لويس عوض فى أن الاشتراكية الديمقراطية [تقــوم أولاً وآخراً على تحقيق وحدة الإنسان والإنسانية، وعلى إنكار هذا الصدع بيــن الفكر والمادة فى الوجود الإنسانى، وعلى العمل لإزالة كل أثر من آثار هذا الصدع بين الفكر والمادة](٢٠٣).

ولقــد رتــب لويس عوض على ذلك الأساس نتائج مختلفة؛ منها تقرير [أن التعــليم بجميــع مــراحله وأنواعــه وفروعه وحدة لا تتجزأ](٢٠٤)، مما يعنى لديه ضــرورة تحقيــق الاهتمام المتوازن بكل مراحل التعليم ومستوياته المختلفة، وكذا الاهــتمام نفســه بكل من العلوم النظرية والعلوم التكنولوجية(٢٠٥). وقد كرر لويس عــوض الــتأكيد على أهمية العلوم النظرية – بصفة خاصة –(٢٠٦) لأنه لاحظ أن الميثاق لم يعطها ما تستحق من أهمية(٢٠٧).

كمــا رتــب لويس عوض على ذلك الأساس أيضاً دعوة إلى ألا يتعارض التخطيط للتعليم مع التخطيط للمجتمع ككل، من ناحية، ثم هما معاً عن الحفاظ على وحــدة الإنســان من ناحية ثانية(٢٠٨)... ثم ربط لويس عوض ذلك الأساس بمقولة أخــرى مترددة فى خطابه الأيديولوجى والنقدى – وكذا فى خطابات كثير من نقاد هــذا الاتجــاه – عــن نــفى الــتعارض بين الإنسانية والقومية ففى [الاشتراكية الديمقراطية أن التربية القومية والتربية الإنسانية وجهين لجوهر واحد هو الإنسان، وفيهــا أن الثقافة القومية والثقافة الإنسانية وجهان لمدلول واحد هو تاريخ الإنسان، هما وحدة لا تتجزأ ولا تنفصل لأن "الأنا" لا يمكن فصلها عن "الغير" فلا خير فى مجتمع متضخم الذات لا يعبد إلا ذاته](٢٠٩).

ولقــد رتب لويس عوض على الأساسيين اللذين طرحهما نقده لواقع التعليم الجــامعى فى مصــر، ثــم قدم اقتراحات كثيرة بإجراءات متعددة لتحويل رؤياها لــتغيير التعــلم الجــامعى إلى واقع ملموس، وهى إجراءات شملت كافة العناصر المسهمة فى العملية التعليمية(٢١٠).

ومن المفيد – هنا – كشف مدى التجاوب أو التنافر بين رؤية لويس عوض لإصـــلاح التعليم الجامعي وبين خطاب النقد المسرحي عنده؛ إذ ذاك يتبدى أمران لافتان هما:

أ – اعـتماد لويـس عـوض – في دراسته مشكلات الجامعات المصرية – على المقارنـة أساساً مع الجامعات الأوروبية والأمريكية المختلفة. دون أن يتجاهل تصـنيف هـذه الجامعات – الأوربية والأمريكية – إلى درجات مختلفة، وقد اسـتند – في مقارنـته تلك – إلى بيانات وإحصاءات مما جعل مقارنته وسيلة دقيقـة لـتحديد مشكلات التعليم الجامعي المصري، ورسم صورة مفصلة لما ينبغي أن يكون[211].

ومسـلك المقارنة هذا يتجاوب – تماماً – مع ما كان يقوم به دائماً في نقده المسـرحي مـن تقديم حديث مطول وإشارات مختلفة دائماً إلى عدد من الأعمال الفنية والفلسفية الأوروبية التي تشبه المسرحيات المصرية التي يتناولها[212].

ومـن الواضح أن ما كان يحكم توجهات لويس عوض في الحالين هو تقديم نمـوذج من النماذج المثلى التي ينبغي أن يسترشد بها الكاتب المصري، أو صائغ السياسـة التعـليمية أيضـاً. ومـن المهم ملاحظة أن تقديم لويس عوض للنماذج التعليمية الأوروبية والأمريكية التي أخذت بها السياسة التعليمية المصرية قد اقترن – أحيانـاً – بـرؤية نقديـة لتلك النماذج وتأثيراتها المختلفة، وهي رؤية كثيراً ما غابت عن مقالاته في النقد المسرحي، أو على الأقل لم تكن بهذه الدرجة من القوة، فقـد تطرق لويس عوض – أكثر من مرة – إلى أن النظام التعليمي في الجامعات المصـرية قد أُخِذَتْ بعض عناصره من النظام الأمريكي، بينما أُخذ بعضها الآخر مـن النظام الإنجليزي، ولذا قرر بوضوح قاطع أنه [إما أن نأخذ بالنظام الأمريكي ومعه كافة حواجزه وضماناته، وأما أن نأخذ بالنظام الإنجليزي ومعه كافة حواجزه وضماناته، وإما أن نبتكر لأنفسنا نظاماً خاصاً بما فيه الحواجز والضمانات الكافية لمستقبل العلم والتعليم في بلادنا][213].

ب - ثمة إقرار واضح من لدن لويس عوض أن نقل كثير من وسائل التعليم المصرى ومفاهيمه عن أوروبا وأمريكا ينبغى أن يقترن بمراعاة طبيعة التقاليد المصرية فى التعليم، ولذا نقد لويس عوض مَنْ نقلوا لتصورات التعليمية الأوروبية وإجراءاتها إلى المجتمع المصرى [دون دراسة كافية للتكوين العقلى والنفسى للمجتمع المصرى ولا لتقاليدنا الطويلة فى العلم والجهل، أو لبيئتنا الخاصة التى تحدد العلاقة بين البيت والمدرسة بغيره مما نجده فى المجتمعات الأخرى](٢١٤).

كما بَيَّن لويس عوض - بوضوح شديد - أن [من مشاكل التعليم المصرى تعرضه لتيارات وفلسفات متعارضة أشد التعارض وتقاليد متناقضة أشد التناقض رُكِّبتْ من الخارج على تقاليد قومية لها خصائصها المميزة بعضها نافع كان ينبغى الاستفادة منه، وبعضها سيئ كان ينبغى العمل على تصفيته، كل ذلك دون أن تظهر فلسفة للتربية والتعليم خلاقة تصهر كل هذه النقائض فى بوتقة واحدة، فلسفة تقوم على النظرة الشاملة التى تحافظ على روح الشعب دون أن تعزله عن الإنسانية الكبرى وتستغل ما فى عقليتنا ونفسيتنا من فضائل واستعدادات خاصة نتميز بها على غيرنا من الأمم](٢١٥).

ورغم أن لويس عوض لم يكشف عن تلك التقاليد المصرية الخاصة فى التعليم، والتى كان ينبغى - فيما يرى - أن تُرَاعَى عند نقل النماذج التعليمية الأوربية إلى المجتمع المصرى - فمن اللافت أن لويس عوض - هنا - يستند إلى خصوصية مصرية "ضمنية" هى التى تحدد ما يمكن أن يؤخذ أو يُرْفَضُ من "فلسفات" التعليم الأوربية المختلفة. ولكن هذه الدعوة تتناقض - بوضوح - مع ما تبدى فى نقده المسرحى من حرص على نفى إمكانية وجود مثل هذه "الخصوصية المصرية" من ناحية، وحرص - من ناحية أخرى - على رد تأثيرات الأشكال الشعبية الأدائية على المسرحيات المصرية إلى الظواهر المسرحية أو الاتجاهات المسرحية الأوربية المختلفة، رغم أن مثل هذه التأثيرات يمكن أن تكون "معالم" ما للباحثين عن الخصوصية "المصرية" (٢١٦).

وليس هذا التناقض بين دعوة لويس عوض إلى وجود خصوصية مصرية فى مجال التعليم، ونفيه وجود مثل هذه الخصوصية فى مجال المسرح – سوى نتاج مباشر لواحد من أمرين؛ فإما أن يكون هذا التناقض نتاجاً لانفصال المفكر عن الناقد فى خطاب لويس عوض؛ حيث يدرك المفكر فيه أن ثمة خصوصية ما للمجتمع المصرى أو لبعض جوانبه، بينما لا يرى الناقد سوى النماذج الأوروبية يتخذها أمثلة يقيس عليها ما ينتجه المصريون، وإما أن يكون هذا التناقض نتاجاً للتعارض بين قناعات الناقد الحقيقية والقناعات التى فرض عليه أن يتزيَّا بها؛ بمعنى أنه من المحتمل أن يكون لويس عوض قد كتب مقالات هذا الكتاب بتكليف من السلطة، فكان عليه أن يعبر عما تريده السلطة التى كانت تتحدث فى هذه المرحلة عن الاشتراكية العربية، أو عن الطريق العربى نحو الاشتراكية، مما جعل لويس عوض المفكر يتحدث عن وجود تقاليد قومية مصرية فى التعليم وينتقد فرض النظم التعليمية الأوروبية دون مراعاة تلك التقاليد. بينما كان لويس عوض الناقد يتمتع بحرية تناول الأعمال الفنية وردّها إلى نظائرها الأوروبية، واتخاذ تلك النظائر نماذج مثلى دون أن ينشغل بالبحث عن خصوصية مصرية ما.

وأيا كان مصدر التناقض فإنه كان عاملاً فعالاً فى إعاقة تأسيس الخطاب النقدى والخطاب الأيديولوجى أيضاً، متفاعلاً فى ذلك مع عوامل مختلفة .

وإذا كان لويس عوض قد بيَّن بوضوح أن التعليم يمثل درجة أدنى من الثقافة، فإن مندور قد اقترب منه فى تأكيده على أن التعليم – بمراحله المختلفة – أساس للثقافة(٢١٧). وكما أسند لويس عوض إلى التعليم أهدافا اجتماعية واضحة، فإن مندور قد أسند إلى الثقافة – بأجهزتها المختلفة من إذاعة وصحافة وسينما ومسرح وكتب – أهدافاً أخلاقية أحياناً(٢١٨)، أو اجتماعية تتمثل فى [تربية الشعب تربية غير مباشرة تتم إما بالترويح عنه والتسرية عن همومه وتخليصه من بعض مكبوتاته النفسية، أو مساعدته على فهم بعض حقائق الحياة إذا نجحنا فى حمله على أن يتأمل ما يراه وأن يعكسه على حياته الخاصة وحياة مجتمعه الصغير فى الأسرة أو القرية أو الحارة، أو على حياة مجتمعه الكبير أى شعبه ووطنه](٢١٩).

ولقد قرن مندور المسرح بالمؤسسات التعليمية المختلفة من مدارس ومعاهد فـأمّل أن يقوم المسرح بوظائفها المختلفة من [تثقيف الشعب وتهذيب طبائعه ورفع مستواه الخلقي والاجتماعي](٢٢٠). ثم أضاف إليه مهام أخرى يبدو أن المسرح – لدى مندور – يقتدر – مقارنة بالأجهزة التعليمية المختلفة على القيام بها من [تطهير النفوس من بعض آفاتها عن طريق الوعي واللاوعي معاً، ثم تحبيب الحياة والعمل والنشاط إلى جميع المواطنين وغرس الثقة بالنفس وبالغير في نفوس المواطنين](٢٢١).

ولقد كان مندور حريصاً على إبراز خصوصية دور المسرح في تغيير المتلقين وتوجيههم، وهي خصوصية تبرز لديه من مقارنة المسرح بغيره من الأجهزة الثقافية المختلفة مقارنة تكشف بوضوح عما يراه مندور من أن المسرح [يعتبر بلا ريب جهازاً أقوى من السينما والإذاعة في تثقيف الجماهير وتهذيبها وتوجيهها، وذلك لأنه لا يضحي بالنص الأدبي في سبيل المنظر أو الحركة كما تفعل السينما، كما أنه لا يضحي بالحركة المرئية والحياة النابضة المتحركة أمام الأبصار كما يفعل الراديو في التمثيلية الإذاعية، بل إن التليفزيون نفسه لن يغني عن مشاهدة الحياة النابضة على خشبة المسرح، كما أنه لن يعوض ما يحدث في دار المسرح من تجاوب بين المشاهدين والممثلين، وما يجري في الصالة من روح جماعية ينصهر فيها الأفراد وتفكُّ عقدهم، ويندمج ما في بعضهم من شذوذ أوتمرد على النهج الإنساني العادي السليم](٢٢٢).

ورغم سعي مندور – كما يتبدى في النص السابق – إلى تقديم المسرح على غيره من الأجهزة الثقافية الأخيرة في القيام بوظائف اجتماعية تتغيا تغيير بعض آفاق المتلقين – فإن الواضح غلبة التأطير لمهام تعليمية للمسرح، وهذا ما يتجاوب – بوضوح – مع ما تبدى – عند تحليل مفاهيم هؤلاء النقاد حول مهام المسرح – من غلبة الفهم التعليمي لتلك المهام الاجتماعية. ولم يكن هذا الفهم التعليمي – سواء تجلى بطريقة مباشرة أو انكشف في البنية العميقة للخطاب النقدي لدى هؤلاء النقاد – سوى دال واضح على أن منتجي هذا الخطاب قد جعلوا من المسرح وسيلة من وسائل توصيل أيديولوجيا السلطة – غالباً – وليس أيديولوجيا كتّابه أو مبدعيه.

(٩)

ليست الأيديولوجيا التى طرحها هؤلاء النقاد سوى أيديولوجيا إصلاحية تستهدف أساساً تغيير كثير من جوانب السلب فى المجتمع المصرى، وتعديل بعض جوانب القصور فيه، دون أن تهدف إلى التغيير الجذرى للمجتمع ببنيتيه الفوقية والتحتية، وإنما تركز على التغيير فى بعض عناصر البنية الفوقية للمجتمع(٢٢٣). وبهذا لم تكن تلك الأيديولوجيا إيديولوجيا ثورية؛ إذ إن الفارق بين الأيديولوجيا الإصلاحية والأيدلوجية الثورية يتمثل فى أن الأيديولوجيا الثورية تجعل من تغيير البنية التحتية للمجتمع شرطاً جذرياً لا ينفصل عن تغيير البنية الفوقية، بل لعل تغيير البنية التحتية هو الذى يؤدى إلى تغيير البنية الفوقية، مما يسفر – فى النهاية – عن تغيير حاسم فى المجتمع(٢٢٤) ينقله إلى مرحلة مختلفة من مراحل تاريخه.

ويبدو أن ثمة عاملين مختلفين هما اللذان جعلا هذه الأيديولوجيا إيديولوجيا إصلاحية، وهما: التأثير السلبى الذى لعبته السلطة (١٩٥٢ – ١٩٦٧) على عملية صياغة أيديولوجيا هؤلاء النقاد، ثم وحدة الأصول الطبقية لشرائح السلطة ونقاد هذا الاتجاه.

ولقد تبدى تأثير السلطة السلبى على عملية صياغة هذه الأيديولوجيا منذ اللحظات التالية مباشرة لـ يوليو ١٩٥٢، وإن أخذ هذا التأثير يتعاظم منذ مارس ١٩٥٤ وحتى ١٩٦٧، وكان يزداد تعاظمه فى فترات مختلفة من هذه السنوات تبعاً لطبيعة العقبات التى تواجهها السلطة أو تبعاً للتغير فى طرائقها فى إدارة الحياة المصرية بكافة جوانبها الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية.

وإذا كان من الواضح أن أيديولوجيا هؤلاء النقاد قد تشكلت عبر مرحلتين مختلفين (١٩٤٥ – ١٩٥٢) و (١٩٥٢ أو ١٩٥٤ – ١٩٦٧) فإن غلبة الإصلاحية على المرحلة الأولى ترجع إلى أسباب تختلف عن أسباب غلبتها على المرحلة الثانية. ففى المرحلة الأولى تبدى لدى ممثليها من نقاد هذا الاتجاه – سلامة موسى ومندور – توجه كامل نحو إصلاح النظام الاجتماعى والسياسى فى إطار النظام

الليبرالى القائم، ولقد غلب عليهما الاعتداد بدور التعليم ونشر الثقافة فى تحقيق إصلاح اقتصادى اجتماعى مظهره الاشتراكية، لدى سلامة موسى.

ولعل هذا ما وضح لديها – حتى بعد ثورة يوليو مباشرة – حيث دعا مندور – فى سبتمبر ١٩٥٢ – إلى الديمقراطية السياسية، بينما دعا سلامة موسى – فى الشهر ذاته – إلى أن تتبنى الثورةُ الاشتراكيةَ، وهذا ما تبدى بوضوح فى بعض الفقرات السابقة .

ولكن لما كانت سلطة يوليو لا تملك أيديولوجيا كاملة للتغيير: أى تصورات شاملة حول جذور مختلف مشكلات المجتمع المصرى، ترتبط بها مفاهيم محددة حول البدائل الممكنة سياسياً واجتماعياً واقتصادياً وثقافيا، وتنتج عنها – عن تلك التصورات والمفاهيم – إجراءات جذرية لتغيير المجتمع – لما كانت السلطة لاتمتلك مثل هذه الأيديولوجيا ولم يكن فى جعبتها سوى مبادئها الستة العامة، فقد دعت المثقف/المفكر أن يقوم بصياغة هذه الأيديولوجيا، أو الإسهام فى إضفاء الطابع الأيديولوجى على طريقها الذى بدأت تلتمسه – بشىء من الوضوح – فى النصف الثانى من الخمسينيات، والذى أسفر عن صيغة الاشتراكية التعاونية ١٩٥٧، وإجراءات يوليو الاشتراكية ١٩٦١، ثم الميثاق الوطنى ١٩٦٢. ولقد كان مُضِى السلطة نحو السير فى هذا الطريق دليلاً على سعيها فى التحول نحو اتخاذ الاشتراكية وسيلة إلى تغيير المجتمع المصرى فى جوانبه المختلفة، مما يفضى إلى إنهاض المجتمع وتطويره.

ولكن هذا التحول كان يقترن دائماً بممارسات السلطة غير الديمقراطية، والتى هدفت دائما إلى تقييد الحرية، حتى لذوى الاتجاهات التى لا تتعارض جذرياً مع توجهات السلطة؛ وليس ما حدث من فصل مندور من عمله الصحافى عدة مرات، أو اعتقال لويس عوض، العالم، عبد العظيم أنيس، أمير اسكندر، و غيرهم سوى نماذج على ما لحق نقاد هذا الاتجاه من ممارسات السلطة.

فلم يتح – إذن – لناقد هذا الاتجاه أن يكون حراً ليصوغ – بحريته فى التفكير والتعبير – أيديولوجياه التى يراها – عن قناعة – صالحة لتغيير المجتمع،

فاقتصـــر عملـــه على تناول جزئيات التغيير التى حددتها له السلطة(٢٢٥). وبعبارة أخرى: فإن افتقاد الممارسة السياسية بعد يوليو ١٩٥٢ الحرية السياسية التى تتجسد فى شـــكل تـــنظيمات سياسية وأحزاب تبلور تطلعات القوى السياسية والاجتماعية المختـــلفة للوصـــول إلى الســـلطة وتغيير المجتمع – قد سلب الناقد/المفكر حريته أوحقـــه فى الاســـتناد – مباشرة – إلى قوة اجتماعية تدعم مشروعاته الاجتماعية والـــثقافية للنهوض بالمجتمع، فلم يعد أمام ذلك الناقد – دائماً – سوى السلطة يستند إليها سواء قَبِلَ هذا عن طواعية أو اضطر إليه اضطراراً.

ولعـــل افـــتقاد هـــذه الحرية السياسية هو الذى يفسر ما تبدى فى درس هذه الأيديولوجيـــا من خفوت الفوارق بين الناقد الوضعى والناقد الماركسى الأولى؛ إذ إن الـــناقد الماركســـى الأولى – رغم قيامه دائماً بطرح المفاهيم الماركسية حول أسس تغيير المجتمع والقضاء على مشكلاته، كما تبدى فى اجتهادات العالم فى هذا الفصـــل– لـــم تـــتح له فرصة أن ينطلق من هذه المفاهيم فى نقد إجراءات السلطة ومسالكها فى تغيير المجتمع المصرى؛ فكان أن أصبح ماركسياً فى تفسيره لما قبل ١٩٥٢، إصـــلاحياً فى تأطيـــره لمـــا حدث – أو يحدث – فى المجتمع المصرى (١٩٥٢ – ١٩٧٦).

ويتـــبدى تأثيـــر افتقاد الحرية السياسية أيضاً لدى الناقد الوضعى ممثلاً فى مـــندور؛ فـــإذا كـــانت كتاباته السياسية والاجتماعية قبل ١٩٥٢ تتناول كثيراً من جوانب السلب فى المجتمع المصرى سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً – على ما تبدى فى فقرات كثيرة من هذا الفصل – فإن من الواضح أن "مندور" قد أُجْبِر بعد ١٩٥٢ عـــلى أن يتحول إلى "مصلح ثقافى" فقط، يركز مشروعه الإصلاحى على الـــثقافة وأجهزتها المختلفة – وفى مقدمتها المسرح بطبيعة الحال – بينما يبتعد – إلى حد كبير – عن نقد تحولات الواقع السياسى والاجتماعى(٢٢٦)، مُجْبَراً" على أن يكتفى برصد ما يحدث فى الواقع المصري.

ولعـــل افتقاد الحرية السياسية هو الذى يفسر أيضاً تحولات لويس عوض؛ فـــإذا كان قد بدأ (١٩٤٦ – ١٩٥١) بتقديم التصورات الماركسية فى النقد الأدبى، واســـتخدمها فى تفســـير كـــثير من جوانب المجتمع الإنجليزى الحديث، كما تبدى

بوضـــوح فى مقدمـــته لــــ "برومـــثيوس طليقا" أو فى كتابه "دراسات فى الأدب الإنجـــليزى الحديث" – فإنه قد أخذ – منذ ١٩٥٤ – يتحول إلى مفكر إصلاحى فى الإطـــار الاتجـــاه الاشتراكى الديمقراطى: فكان ينطلق فى تقييمه للواقع المصرى (١٩٥٤ –١٩٦٧) من منظور الاشتراكية الديمقراطية. ولكنه كان فى الوقت نفسه يســـتخدم بعـــض المقـــولات الماركسية فى تفسير ما يحدث أو ما حدث فى الواقع المصـــرى، وهذا ما تبدى بوضوح فى تحليله للنظام التعليمى المصرى قبل ١٩٥٢ .... وإذا كـــان لويس عوض قد كرر وصفه للنظام السياسى المصرى بعد ١٩٥٢ بأنـــه نظـــام اشـــتراكى ديمقـــراطى، فإن المفارقة اللافتة أن لويس عوض – فى اســـتخدامه ذلك الوصف – إنما كان يتجاهل أن الأنظمة الاشتراكية الديمقراطية لم تقـــم إلا فى مجتمعات تتبنى النظام الليبرالى ولم تصل هذه الأحزاب إلى السلطة – فى كـــثير مـــن دول أوربـــا الغربية – إلا عبر صناديق الانتخابات(٢٢٧). وهذا ما لاينطـــبق – بالـــتأكيد – على سلطة يوليو ١٩٥٢، وإن كان – فى الوقت نفسه – لايقـــلل – بأى حال من الأحوال – من إنجازاتها الاجتماعية التى أدت إلى تحسين أحـــوال الـــبرجوازية الصـــغيرة وشرائح متعددة من العمال والفلاحين، ولكن هذه الســـلطة كانت – بإيجابياتها وسلبياتها – نتاجاً واضحاً لتكوين أصحابها الاجتماعى ومرحلتها التاريخية.

وأمـــا العامل الثانى المتمثل فى وحدة الأصول الطبقية لكل من سلطة يوليو ١٩٥٢، ونقـــاد هـــذا الاتجـــاه، فـــإن تأثيـــره لا يفسر فقط غلبة الإصلاحية على أيديولوجيـــا هـــؤلاء الـــنقاد، وإنما يفسر أيضاً – وبقوة – مظاهر التلاقى بين هذه الأيديولوجيـــا وأيديولوجيـــا السلطة (١٩٥٢ – ١٩٦٧). مما ينفى أن يكون افتقاد الحرية السياسية (١٩٥٢ – ١٩٦٧) هو العامل الأوحد وراء غلبة الإصلاحية على إيديولوجيا هؤلاء النقاد.

ومـــن الواضـــح أن أصحاب سلطة يوليو ١٩٥٢ ونقاد هذا الاتجاه ينتمون جميعـــاً إلى مـــا يســـميه المؤرخون ودارسو التاريخ الاجتماعى إما إلى الشرائح الصـــغيرة مـــن الطبقة الوسطى، أو الطبقة البرجوازية الصغيرة(٢٢٨). وهى طبقة حديـــثة النشـــأة – نسبياً – فى مصر مقارنة بالأرستقراطية والبرجوازية الكبيرة.

وتضـــم [خليطاً متنوعاً من الفئات والشرائح ذات الوظائف والمهن المتباينة وذات الأدوار الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المتفاوتة][٢٢٩]. وترتبط نشأة هذه الطبقة فى مصـــر – مـــنذ منتصف القرن التاسع عشر – بعوامل مختلفة من أهمها تطور المـــلكية الـــزراعية، وإقـــرار حـــق ملكية الأراضى الزراعية، وحدوث تحولات رأســـمالية هشة أو غير متبلورة تماماً فى الاقتصاد المصرى، وإدخال نظم التعليم الحديثة، واتساع إمكانات الاحتكاك الثقافى بالغرب[٢٣٠]. وقد انعكست عوامل النشأة فى انقسامها إلى عدد من الأجنحة أو الشرائح، فكان منها جناح تجارى وصناعى، وجـــناح زراعى، وجناح المثقفين أو الانتلجسيا[٢٣١]. وقد اختلفت مواقف كل جناح مـــن هـــذه الأجنحة فى مجرى تاريخ هذه الطبقة – بداية من تشكلها وحتى مرحلة الســـتينيات – فـــإذا كـــان تاريخ الجناح التجارى والصناعى يمتد إلى فترة الحرب العالمية الأولى، ثم فترة ما بين الحربين العالميتين الأولى والثانية، حيث أتاحت لها ظـــروف الحـــرب انتعاشاً نسبياً، فإن جناح أو فئة المثقفين تعد – مقارنة بالجناح السابق – أقدم كثيراً إذ ترتبط نشأتها فى مصر بإدخال النظم التعليمية الحديثة بداية مـــن عهد محمد على، ثم خلفائه، حيث كان الهدف من إدخال هذه النظم هو تخريج كوادر من الموظفين للعمل بالدواوين الحكومية، وقد تدعم هذا الهدف – بقوة – بعد الاحـــتلال الـــبريطانى لمصر، مما يفسر التلازم الوثيق – فى تاريخ هذه الفئة فى المجـــتمع المصرى – بين تعميم التعليم وإقرار مجانيته من ناحية، ونمو هذه الفئة وتحقيقها مكاسب طبقية، من ناحية ثانية[٢٣٢]. ولقد كانت هذه الفئة – منذ نشأتها فى مصـــر وحـــتى ١٩٥٢ – تضـــم [الطلـــبة والموظفين وأصحاب المهن الحرة من المحامين والمهندسين والأطباء والصحفيين وأساتذة الجامعات والصحفيين](٢٣٣).

ولا يكاد تكوينها فى الفترة من ١٩٥٢ إلى ١٩٦١ يختلف عن ذلك كثيراً[٢٣٤]. وأمـــا فـــئة العسكريين – والتى جسدتهم سلطة يوليو ١٩٥٢ – فالبعض يعدهم فئة مستقلة فى إطار الطبقة المتوسطة[٢٣٥] بينما هى أقرب إلى أن تكون شريحة ناتجة مـــن فئتى التجار والصناع والمثقفين، اكتسبت أهميتها من دورها فى تدعيم الدولة فى المجـــتمع المصـــرى الحديث، وهذا ما جعل من هذه الفئة أقرب إلى الارتباط المباشـــر بثـــبات ســـلطة الدولـــة وإذا كان هؤلاء العسكريون قد شكلوا قسماً من

الـــبرجوازية الصـــغيرة (١٩٥٢ – ١٩٦١) فقد لوحظ أن حركة التغير الطبقى فى المجـــتمع المصـــرى فى هـــذه المرحلة قد جعلت من العسكريين جناحاً من طبقة يسميها أحد الباحثين " البرجوازية البيروقراطية"[٢٣٦]، وتحولت هذه الطبقة الجديدة – فيمـــا بعـــد ١٩٦١ وحـــتى إلى١٩٧٠– إلى الســـيطرة عـــلى قيـــادة النشـــاط الاقتصادى[٢٣٧].

وإذا كان إسهام الأجنحة المختلفة التى تشكلت منها البرجوازية الصغيرة فى النضال الوطنى والسياسى قبل ١٩٥٢ قد تعددت صوره[٢٣٨] فلعل إسهامات جناح المـــثقفين أن تكـــون مـــن أهمها[٢٣٩] فقد [انتهى الأمر بالانتلجينسيا المصرية بعد انســـحاب الفلاحين إلى أمور معاشهم وانشغال العمال بمعركتهم ضد الاستغلال أن أصـــبحت تشـــكل العمـــود الفقرى فى الحركة الوطنية][٢٤٠]، ولذا فقد كان إسهام المـــثقفين فى الحركة الوطنية إسهاماً فعالاً، وعاملاً من العوامل التى ربطت تطور ايديولوجياهم بتطور الحركة الوطنية إذ إن [هذا الجناح قد وقف، على وجه العموم، إلى جـــانب الفكرة القومية فى مواجهة الجامعة الإسلامية، وإلى جانب الديمقراطية فى مواجهـــة الأوتوقـــراطية، وإلى جـــانب العـــدل الاجتماعى فى مواجهة الظلم والاستعباد][٢٤١].

ولقد تلاقت – بعد ١٩٥٢ – أهداف الجناحين حول ضرورة تغيير المجتمع المصـــرى، وتركـــز التغيير فى الإصلاح لا فى التثوير، وهذا ما تجلى فى التقاء كثير من عناصر أيديولوجيا هؤلاء النقاد مع ما طرحته السلطة – فى الميثاق على ســـبيل المثال – أو ما قامت به، من إجراءات مختلفة لتحقيق ذلك التغيير. ولم يكن هذا التلاقى سوى نتاج واضح لوحدة الأصول الطبقية، غير أن التناقض قد تولد – فى الوقـــت ذاتـــه – نتيجة افتقاد الحرية السياسية، وهذا ما انعكس على تفسيرات الـــنقاد لبعض النصوص المسرحية، وهذا ما يشكل ظاهرة تمت الإشارة إلى بعض تجلياتها فى الفصول السابقة، ولكنها يجب أن تكون موضوع درس مستقل.

✦ **الهوامش :**

(١) انظــر: أحمد صادق سعد: صفحات من اليسار المصرى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية، ١٩٤٥-١٩٤٦، مكتبة مدبولي، ١٩٧٦.

– عبد المعبود الجبيلى وشهدى عطية: أهدافنا الوطنية، مطبعة الرسالة، ١٩٤٥.

وستتم الإشارة إلى الأفكار المطروحة فى تلك الكتابات فى الفقرات التالية.

(٢) انظر: أحمد صادق سعد: صفحات من اليسار المصري، ص-ص ٣٥-٣٦.

(٣) انظــر على سبيل المثال – أحمد صادق سعد: المرجع السابق حيث يجمع بين تقديم بعض المفاهيم الماركسية مثل علاقات الإنتاج، والسلعة والقيمة الاستهلاكية، وحجم القيمـــة، والـــزمن الضرورى اجتماعياً، من ناحية، والاستخدام النسبى لبعضها فى تناول بعض مشكلات المجتمع المصرى من ناحية ثانية.

(٤) انظــر: أحمد صادق سعد: صفحات من اليسار المصري، ص-ص ٣٦-٣٧، حيث يقــدم هــذه الشـــهادة بعــد أكثر من ثلاثة عقود من نشاطه فى الحركة الماركسية المصرية.

(٥) عاصـــم الدســـوقي: مصـــر فى الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩-١٩٤٥، طبع معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ١٩٧٦، ص٣٣٤.

(٦) انظـــر: عبد الله العروي: مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافى العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.

(٧) مندور: كتابات لم تنشر، دار الهلال، ١٩٦٥، ص ٨٣.

(٨) سلامة موسى: كتاب الثورات، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٦٠، ص٣٠.

(٩) انظر مندور: كتابات لم تنشر، ص – ص ٨٣ – ٨٤.

(١٠) انظر: سلامة موسى: كتاب الثورات، ص – ص ٢٧ – ٢٨.

(١١) انظر: مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة فى السياسة والاقتصاد ١٩٤١ – ١٩٤٨، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٣، مقال الرأى العام، ص – ص ٤٢ – ٤٤، وقد نشر للمرة الأولى فى جريدة الوفد المصرى ١٩٤٥/١/٢٢.

(١٢) حول بدايات علاقة ثورة يوليو بالمسرح كمؤسسة منذ ١٩٥٢ وحتى بداية ١٩٦٣، انظر: أحمد حمروش: خمس سنوات فى المسرح، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والـــترجمة والنشر والطباعة والنشر، مارس ١٩٦٣. وانظر أيضاً كتابه: المسرح مـــن الكواليس، الكتاب الذهبي، روزاليوسف ١٩٦٦، حيث يكمل تناول تطور هذه العلاقة من ١٩٦٣ إلى بدايات ١٩٦٦، وذلك ص ٢٦٠ وما بعدها.

(١٣) حـــول هذه الظاهرة: انظر دراسة سامى منير حسن عامر: المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية، بين الفن والنقد السياسى والاجتماعي، الهيئة المصرية العامة للكـــتاب، فـــرع الإســـكندرية، ١٩٧٨. ولا سيما الجزء الثانى منه الذى يتناول فيه المسرح النثري.

(١٤) انظـــر دراســـة ناديـــة يوسف: المسرح والسلطة، الهيئة المصرية العامة للكاتب، ١٩٩٥.

(١٥) انظر مصطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، طبع دار سعاد الصباح، الكويت – القاهرة ١٩٩٣، ص ٢٨٢.

(١٦) Goldmann, lucien: **die STURUKUR der roaien tragödie. In tragödie** und TRAGIK, Darmstadt 1974, S.399

(١٧) حول كتابات سلامة موسى قبل ١٩٤٥، انظر:

– غالى شكري: سلامه موسى وأزمة الضمير العربي، مكتبة الأنجلو ١٩٦٢.

– كمال عبد اللطيف: سلامه موسى وإشكالية النهضة، ط١ ، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٢.

(١٨) ســـلامة موسى: ما هى النهضة، دار الجيل للطباعة، دون تاريخ، ص ١٠٤. ومن الواضح أن هذا الكتاب – أو على الأقل بعض مقالاته الأخيرة – قد كتبت بعد ثورة ١٩٥٢.

(١٩) سلامة موسى: المرجع السابق ص ١٠٤.

(٢٠) نفس المرجع والصفحة.

(٢١) يتســـاءل سلامة موسى [ما الأساس أو الأسس التى تبنى عليها الحضارة ثم الثقافة الأوربية] ما هى النهضة ص ١٠٨.

(٢٢) سلامة موسى: ما هي النهضة ص ١٠٩.

(٢٣) انظـــر أيضاً كتابه: فى الأدب والحياة، مطبعة العمال، بدون تاريخ، مقال: ماهية الحضـــــارة الأوربيـــة ص – ص ١٦٨ – ١٧٠، حيث يجعل الجنوح إلى الصناعة دون الزراعة الخصيصة الأولى من خصائص الحياة الأوربية.

(٢٤) انظـــر مقاليـــه "ماهية الحضارة الأوربية" المشار إليه فى الهامش السابق، "طبيعة الحضارة الأوربية" في: ما هى النهضة ص – ص ١٠٧ – ١١٣.

(٢٥) انظـــر مندور: كتابات لم تنشر، مقال الأخذ عن أوربا ص – ص ١٨ – ٢٢، وقد نشر للمرة الأولى فى ١٩٤٤/٧/٣.

(٢٦) محمـــد مفيـــد الشوباشـــي: العرب والحضارة الأوربية، المكتبة الثقافية، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١، ص ٣.

(٢٧) مندور: كتابات لم تنشر ص ٢٠.

(٢٨) مندور: المرجع السابق ص ٢١.

(٢٩) انظر دراسات الشوباشى الدالة على ذلك:

أ – العرب والحضارة الأوربية ، مرجع سابق.

ب – رحلة الأدب العربى إلى أوربا، طبعة دار المعارف، ١٩٦٨.

ج – الأدب ومذاهـــبه مـــن الكلاســيكية الإغريقية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠، مقالات مختلفة فيه.

(٣٠) من الملاحظ أن الشوباشى كان يعتمد على كثير من المصادر الأوربية التى تناولت التأثيرات العربية فى الحضارة الأوربية. ويمكن للتدليل على ذلك مراجعة دراساته المذكورة فى هامش ٢٩.

(٣١) انظـــر مـــا يقولـــه الشوباشى فى خاتمة: العرب والحضارة الأوربية من أنه [ليس الغرض من هذا الكتاب أن يثير الغرور فى صدر قومنا ويغنيهم عن السعى لتحقيق أمجاد جديدة باستشعار مفاخر الأمجاد الماضية والاكتفاء بها. وإنما الغرض منه أن نعلم نحن العرب أن أجدادنا ساهموا بأكبر نصيب فى بناء صرح الحضارة الراهنة. فهى تراثنا قبل أن تكون تراث سائر الأمم التى ساهمت فى تشييدها. ولا غضاضة علينـــا فى اقتباس مقوماتها النافعة الملائمة لنا، على أن نطورها، فلا نلحق بالركب الحضارى فحسب ولكن نسابقه ونفيده كما نفيد منه] ص–ص ١٢٠–١٢١.

(٣٢) لويس عوض: لمصر والحرية: مقالات سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، ص ٨٥، من مقاله تأملات فى الميثاق(٢)، منشور أولاً فى الأهرام ٨ يونيو ١٩٦٢.

(٣٣) انظـر: جمـال عبد الناصر: الميثاق، طبعة هيئة الاستعلامات، بدون تاريخ، ص وانظر لويس عوض المرجع السابق ص ٨٥.

(*) انظر فقرات العدالة الاجتماعية والاشتراكية، والحرية فى هذا الفصل .

(٣٤) انظـر مـندور معارك أدبية ص ١٩٤، من مقاله: فن القصة بين العرب والقدماء والغرب ص - ص ١٩٣ - ١٩٥.

(٣٥) انظر تناول هذه المسألة فى فصلى المهمة والماهية فى هذه الدراسة .

(٣٦) انظـر مـندور: معارك أدبية ص ٦٧، من مقاله: المعادل الموضوعى ومسئولية الخطف، ص-ص ٦٥-٦٧.

(*) انظر صيغ مندور المؤطرة لمهمة المسرح فى فصل المهمة من هذا الدراسة، وانظر مواقف هؤلاء النقاد من مسرح بريشت فى فصلى المهمة والماهية من هذه الدراسة.

(٣٧) انظـر مقدمـة ترجمة شكرى عياد لكتاب إليوت: ملاحظات نحو تعريف الثقافة: المؤسسـة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ، ص٨ حيث يقرر أن لإليوت ثلاث أفكار رئيسية عن الثقافة لها قيمتها الموضوعية ومنها [فكـرة الارتـباط بيـن الثقافة والدين. وهى فكرة لا أحسب أن أحدا من الباحثين ينكرها، أو يستطع إنكارها.] ص٨.

(٣٨) أنظر شكرى عياد: الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عدد١٧، دار الكاتب العربى للطـباعة والنشر، ١٩٦٧، ص - ص ١٣-٢٢ حيث يجعل الدين الإسلامى مكوناً من مكونات الحضارة الإسلامية، و يعرض فى - تلك الصفحات - المسائل العامة فى الكتاب والسنة.

(٣٩) انظر على سبيل المثال طرح مندور المبكر لهذه المقولة فى مقالاته المبكرة، انظر: مندور: كتابات لم تنشر.

(٤٠) مـن اللافـت أن هـذه الـنظرة لم تنسحب - فيما بين أيدينا من نصوص - على المسـيحية أيضاً رغم انتماء بعض نقاد هذا الاتجاه إليها، ولقد ورد مرة واحدة فقط لـدى العـالم إشارة تساوى بين الإسلام والمسيحية فى الحركات الثورية والقومية العربية الحديثة سيتم تقديمها فى هذه الفقرة من المتن.

(٤١) انظر: رجاء النقاش: فى أزمة الثقافة المصرية، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، مقال: الأزهر والثقافة الجديدة ص – ص ٣٩-٧٣. والإشارة المقصودة فى المتن وردت فى ص – ص ٦٣-٧٠.

(٤٢) النقاش: المرجع السابق ص–ص ٦٥-٦٦.

(٤٣) العـالم: معـارك فكـرية، كـتاب الهـلال، ١٩٦٦، مقال: أكثر من طريق إلى الاشتراكية، منشور أولا فى الهلال أغسطس ١٩٦٤، ص ١٩٩.

(٤٤) انظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٤٥) العالم: معارك فكرية ص ٢٠٠.

(٤٦) انظر: الميثاق ص ١٠٩.

(٤٧) انظـر – عـلى سبيل المثال – محمد مفيد الشوباشى: الفلسفة السياسية، طبعة دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، حيث يتحدث ص ٨٤ عن [الدين والحياة والناس] فيهاجم الاتجـاه المـثالى لفصـله الدين عن الحياة، بينما يدعو الشوباشى إلى ربط الدين بالحياة.

(٤٨) انظر شكرى عياد: الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١، مقال: المجددون فى الإسلام، ص ٧٠-٧٥، وهو عرض ونقد لكتاب أمين الخولى الذى يحمل العنوان نفسه، وقد نشر المقال أولا ١٩٦٥.

(٤٩) المرجع السابق ص ٧٣.

(٥٠) شـكرى عياد: الأدب فى عالم متغير ص ٧٣. ومن المهم الإشارة إلى أن شكرى عيـاد يـرى أن محمد عبده قد استنبط ذلك المعنى الذى طرحه هو – أى عياد – ويقدم من نصوصه ما يدل على ذلك، انظر الصفحة نفسها.

(٥١) انظر: الأدب فى عالم متغير ص ٧٤.

(٥٢) المرجع السابق ص ٧٤.

(٥٣) شكرى عياد: الأدب فى عالم متغير ص ٧٤.

(٥٤) انظر: المرجع السابق ص ٧٥.

(٥٥) انظـر: مقدمـة شكرى عياد لكتاب أمين الخولي: مناهج تجديد فى النحو والبلاغة والتفسـير والأدب، الهيـئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥، ص – ص ٣ – ٨،

حيث يكرر عياد هذا الرأى فى صفحات ٤ ،٥ ،٦. ومن المهم ملاحظة أنه رغم حديث شكرى عياد عن جمع الخولى بين التجديد والمحافظة فى دراسة علوم اللغة العربية والبلاغة والنحو والتفسير – فإنه لم يلتفت أو لم يكد يلتفت إلى الدلالة الاجتماعية العميقة لمسعى الخولى هذا، وإن ظل إعجابه به – مع ذلك – دالاً على أن ما حققه الخولى هو الذى يطرحه عياد ليحتذيه المفكرون الآخرون. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٦١.

(٥٦) انظر: رجاء النقاش: فى أزمة الثقافة المصرية، ص٦٢. من المقال المشار إليه فى عدد من الهوامش السابقة.

(٥٧) نشر أحمد عباس صالح سلسلة من المقالات فى مجلة الكاتب تحت عنوان: صراع اليمين واليسار فى الإسلام، انظر الكاتب، أعداد أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٦٤، يناير، فبراير، مارس ١٩٦٥، الصفحات الآتية على التوالي: ٤-١٧/٢٠-٣٣/ ٣٣-٤٥/٤٠-٥٠/٣٦-٤٨/ ٤٩-٦٠.

وقد حملت كل تلك المقالات – فيما عدا الأول منها فقط – عنواناً ثانوياً تحت ذلك العنوان الرئيسي.

(٥٨) أحمد عباس صالح: صراع اليمين واليسار فى الإسلام، الكاتب، أكتوبر ١٩٦٤، ص٥.

(٥٩) أحمد عباس صالح: نفس المرجع والصفحة.

(٦٠) أحمد عباس صالح: المرجع السابق، ص١٣.

(٦١) صدرت فى الستينيات دراسات مختلفة تحاول الجمع بين الإسلام والاشتراكية، أو تفسير الإسلام تفسيراً اشتراكياً، وقد اقترن صدورها بحديث السلطة عن الاشتراكية العربية، ومن هذه الدراسات على سبيل التمثيل لا غير:

- مصطفى السباعي: اشتراكية الإسلام، (له طبعات مختلفة).
- عبد المغنى سعيد: الإسلام والأصول الفكرية للاشتراكية العربية، ط٢، مكتبة الأنجلو، بدون تاريخ.

(٦٢) انظر: مندور: جولة فى العالم الاشتراكي، ص-ص ٤٤-٤٦.

(٦٣) شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، ص-ص ٣١-٣٤، من مقالة: ثورة الأبطال، المنشور ١٩٦٢.

(٦٤) ســـلامة موسى: الاشتراكية، المطبعة المصرية الأهلية، بدون تاريخ، ص ١٤. وقد طبع هذا الكتيب للمرة الأولى سنة ١٩١٢، ثم طبع – بعد ذلك – عدة طبعات.

(٦٥) المــرجع الســابق ص-ص ١٤-١٥. كمــا أشار سلامة موسى إلى اعتراضات المعترضين على الاشتراكية وفندها، انظر ص ١٥-١٧ ، ٢٢-٢٣.

(٦٦) عــلى الديــن هــلال: جذور الاشتراكية الديمقراطية فى الفكر السياسى المعاصر، ضمن كتاب الديمقراطية الاشتراكية، طبع دار الهلال، بدون تاريخ، ص ٣٥.

(٦٧) أهم أفكار الاشتراكية الفابية حول تحقيق الاشتراكية هى: أن الاشتراكية هى مرحلة طــبيعية ناتجة عن التطور الاقتصادى والاجتماعي، وأن الضرائب وسيلة من أهم وســائلها تحقيقها، وأن إقناع الرأى العام بالاشتراكية سيؤدى إلى التغيير التدريجى والبطيء للمجتمع. إعطاء أهمية قصوى لأدوار التعليم والدعاية والإقناع فى تحقيق الاشــتراكية. الانتخابات هى وسيلة لوصول الاشتراكيين الديمقراطيين إلى السلطة. انظر: محمد سلماوي: أصول الاشتراكية البريطانية (الفابية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، صفحات: ٥٦ ، ٥٨ – ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢.

(٦٨) انظــر خيــرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، ص-ص ٤٠-٦٥.

(٦٩) انظر مقالاته التالية التى تدور حول مسائل العدالة الاجتماعية:
- كــتابات لم تنشر، كتاب الهلال، عدد، ١٩٦٥، مقال التوازن الاجتماعي، ص - ص ٥٢ – ٥٧، وقد نشره للمرة الأولى فى ١٩٤٤/٩/١١
- أمــا كتابه: صفحات من تاريخ مصر المعاصر: مقالات فى السياسة والاقتصاد ١٩٤١-١٩٤٨، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٣، فيضم المقالات التالية :

أ – دســتور الإصلاح، بؤسنا المادي، ص-ص ١٧-٢٢. نشر أولاً فى الثقافة ٢١ أكتوبر ١٩٤١.

ب- الــثقافة والديمقــراطية الاجتماعية، ص-ص ٢٣-٢٦، مجلة الثقافة، نوفمبر ١٩٤٣.

ج- وظائف الدولة، ص-ص ٢٧-٣٠، نشر أولاً فى الثقافة ١٩٤٣.

د – الميزانية والعدالة الاجتماعية ص-ص ٣١-٣٤، نشر أولاً فى الوفد المصرى ١٩٤٦/٤/٦.

هـ – خطوة نحو العدالة الاجتماعية ص–ص ٣٥–٣٧، جريدة الوفد المصرى ١٥/٤/١٩٤٤.

و – مسألة الضرائب التصاعدية ص–ص ٣٨–٤٠، جريدة الوفد المصرى ١٧/٤/١٩٤٤.

ل – تحديد الملكية والنظام الحزبي، ص–ص ٦٨–٦٩، جريدة الوفد المصرى ١٣/٧/١٩٤٥.

س– سياسة الرأسمالية، ص–ص ٩٣–٩٤، الوفد المصرى ١٧/٣/١٩٤٦.

ص– الضريبة التصاعدية فى مجلس الشيوخ، تأميم المرافق العامة ص–ص ٢٧٣–٢٧٤، صوت الأمة ٢٠/٦/١٩٤٨.

(٧٠) مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، ص ١٧، من مقال دستور الإصلاح: بؤسنا المادي.

(٧١) انظر المرجع السابق ص ١٨.

(٧٢) مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة ، ص–ص ١٨–١٩، من مقال بؤسنا المادي.

(٧٣) انظر المرجع السابق ص–ص٢٠–٢١، من مقال بؤسنا المادي.

(٧٤) مـــندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر ص – ص ٢١–٢٢، من مقال بؤسنا المادي.

(٧٥) انظر المقالات المشار إليها فى الهامش رقم ٦٩.

(٧٦) انظـــر مـــندور: صـــفحات مـــن تاريخ مصر المعاصرة ص ٣١،٣٧ من مقالي: الميـــزانية والعدالـــة الاجـــتماعية، وخطوة جديدة نحو العدالة الاجتماعية. وانظر: كتابات لم تنشر، ص–ص ٥٢–٥٧، مقال التوازن الاجتماعي.

(٧٧) انظـــر مـــا يقوله فى مقاله "التوازن الاجتماعي" من أن [اتخاذ المال أساسا للتقسيم الاجـــتماعى مصدر لخطر كبير يتهدد الهيئة الاجتماعية فى كيانها] كتابات لم تنشر ص ٥٦.

(٧٨) انظر مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر ص–ص ٢٧٣–٢٧٤، من مقاله: الضـــريبة التصاعدية فى مجلس الشيوخ، تأميم المرافق العامة. حيث يحدد مندور الـــتاميم بأنـــه [أن تصبح الدولة أو البلديات مالكة للشركات التى تقوم على المرافق العامة كشركات النور والمياه والمواصلات وما شابهها.] ص ٢٧٣.

(٧٩) انظر : مندور : صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، ص - ص ٢٣-٢٦، مقال: الثقافة والديمقراطية الاجتماعية، نشر أولاً في الثقافة، عدد ٢ نوفمبر ١٩٤٣. حيث يرفض مندور ما يسميه مندور "الاشتراكية العمالية" أى تزيد مطالب الطبقة العمالية مما يجعلها تطغى على حقوق الطبقات الأخرى، ويخل بتوازن الأمة الاجتماعي.

(٨٠) انظـــر: مصطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، دار سعاد الصباح، القاهرة – الكويت، ١٩٩٣، ص ١٣٧.

(٨١) انظر مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصر، ص-ص ٦٨-٦٩، مقال تحديد الملكية والنظام الحزبي.

(٨٢) هـــذا مـــا يتضـــح – عـــلى سبيل المثال – فى الأفكار التى طرحها حزب "مصر الاشتراكي" فى برنامجه ١٩٤٩، من دعوة إلى إحلال الإنتاج الجماعى محل الإنتاج الفـــردى بحيث تكون الصناعات الكبرى ملكاً للدولة، ثم ضروره التخطيط من قبل الدولة لتنظيم الإنتاج وتحديد الأسعار، ثم تحديد الملكية الزراعية بخمسين فدان فقط، وتـــتحقق هذه الأهداف الإصلاحية عن طريق نشر التعليم والأخلاق وتربية الشعب تـــربية اجـــتماعية، وفى ظل نظام ديمقراطى اشتراكي. انظر: على الدين هلال: السياســـة والحكم فى مصر، العهد البرلمانى ١٩٢٣-١٩٥٠، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة ١٩٧٧، ص-ص ٢٢٩-٢٣٠.

(٨٣) انظر: عبد المعبود الجبيلى وشهدى عطيه: أهدافنا الوطنية ص-ص ٤٩-٥٩،٦٩-٧٦، حيث يتناولان الديمقراطية الاقتصادية، والديمقراطية الاجتماعية.

(٨٤) انظر: خيرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي، ص-ص ٦١-٦٢.

(٨٥) تـــتكرر هاتـــان التسميتان للاشتراكية فى الميثاق، انظر ص-ص ٧٢-٨٦، بينما طرحت التسمية الثالثة فى المناقشات التى أعقبت صدور الميثاق، وبدا أن السلطة قد رجحـــت وجود اشتراكية واحدة، تختلف طرق تطبيقها باختلاف المجتمعات، ولذلك وصـــف مـــا تقـــوم بـــه الســـلطة بأنه الاشتراكية العربية أو الطريق العربى نحو الاشتراكية. كما استخدم الميثاق عبارة "التطبيق العربى للاشتراكية" انظر: ص ٨٩ من الميثاق.

(٨٦) انظر الميثاق ص ٧٠.

(٨٧) لويس عوض: لمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا، بيروت ١٩٧٧، من مقالــه: المجتمع الجديد فى التأميمات ص ٦٥، والمقال منشور أولا فى الجمهورية ٣١ يوليو ١٩٦١.

(٨٨) لويس عوض: لمصر والحرية ، ص-ص ٦٦-٦٧.

(٨٩) لويس عوض: المرجع السابق ص ٦٧.

(٩٠) انظر لويس عوض: لمصر والحرية ص ٦٨.

(٩١) انظر الميثاق ص٨٥.

(٩٢) انظــر: لويــس عــوض، لمصر والحرية، ص-ص ٦٩-٧٥، مقال نداء اليسار، منشــور أولاً فى الجمهوريــة ٦ أغسطس ١٩٦١. حيث يعرض لويس عوض أهم الاعتراضـــات التى ساقها الحزب الشيوعى اللبنانى على التشريعات الاشتراكية فى مصر، وهى: أن بناء الاشتراكية ينبغى أن يقوم على أسس الديمقراطية، وأن إبعاد القطاع العام عن الرأسمالية الاستعمارية شرط أساسى فى بناء الاشتراكية الحقيقية، وأن الخطوات الاشتراكية فى مصر هى سبيل لإقرار رأسمالية الدولة.

(٩٣) لويس عوض: لمصر والحرية ص ٧٤.

(٩٤) لويس عوض : المرجع السابق ص ٧٤.

(٩٥) انظــر: لويــس عوض لمصر والحرية ص ٧٤، هامش (١) حيث يقول [أعتقدُ أن عشــر ســنوات من تجربة القطاع العام فى مصر قد أثبتت صحة هذا الحكم ولكن لأسباب غير التى ساقها البيان الشيوعى اللبناني].

(٩٦) انظر على سبيل المثال: إبراهيم العيسوي: مستقبل مصر: دراسة فى تطور النظام الاجــتماعى ومســتقبل التنمية الاقتصادية فى مصر، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٨٣.

(٩٧) انظر محمود أمين العالم: معارك فكرية، ص١٩٠، من مقاله: أكثر من طريق إلى الاشتراكية ص-ص ١٨٨-٢٠٠.

(٩٨) محمود أمين العالم: المرجع السابق ص ١٩٦.

(٩٩) العالم : المرجع السابق ص ١٩٦.

(١٠٠) العالم : نفسه ص ١٩٦.

(١٠١) العالم: معارك فكرية ص ١٩٦.

(١٠٢) العالم: المرجع السابق ص ١٩٧، ويؤكد العالم أن هذا الانتقال نحو الاشتراكية [لم يـتحقق بتـنظيم سياسي ثوري، ولا بتغيير جذري في جهاز الدولة. وإنما تحقق الانـتقال بالتشـريع السياسى والاقتصادى والاجتماعي، وبذات السلطة السياسية والقيادة الثورية التى أنجزت ثورة ٢٣ يوليو عام ١٩٥٢] ص ١٩٧.

(١٠٣) العالم : معارك فكرية ص – ص ١٩٨ – ١٩٩.

(١٠٤) انظر الميثاق، ص – ص ٨٩ – ٩١.

(١٠٥) انظر: إبراهيم العيسوي: مستقبل مصر، صفحات ٤١، ٥٠، ٤٩.

(١٠٦) انظر عبد الله العروي، مفهوم الحرية، المركز الثقافة العربي، بيروت – الرباط، ١٩، حيـث يتبدى لدى الاتجاهات الفلسفية المختلفة القران بين العدالة والحرية. وهو قران متواتر أيضا لدى بعض اتجاهات الفكر العربى القديم، كالمعتزلة، على سـبيل المثال، انظر: محمد عمارة: المعتزلة وقضية الحرية الإنسانية، طبعة دار الشروق ١٩٨٨.

(١٠٧) انظر سلامة موسى: حرية الفكر، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، وقد صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٢٧.

(١٠٨) انظر: تحليل مفهوم مندور للعدالة الاجتماعية فى الفقرة السابقة.

(١٠٩) انظـر كتابيه: كتابات لم تنشر، صفحات من تاريخ مصر المعاصرة، حيث تشكل مقالات مندور عن سلبيات الاحتلال البريطانى لمصر ما لا يقل عن ربع أو ثلث حجمى الكتابين.

(١١٠) انظـر: طارق البشري: الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ – ١٩٥٢، ط٢، دار الشـروق ١٩٨٣، ص – ص ١٨١ – ١٨٢. وانظر أيضا: رجاء النقاش: أدباء معاصرون، مكتبة الأنجلو ١٩٦٨، مقال محمد مندور من الإنسانية إلى اليسارية، ص – ص ٩١ – ١٢٣، حيـث يبين ص ١٠٩، انعكاس هذا التحول على أفكار مندور، وربطه بين المطالب الوطنية والدعوة إلى العدالة الاجتماعية.

(١١١) أصـدر مندور فى سبتمبر ١٩٥٢ كتابه الديمقراطية السياسية. ولم أستطع العثور عـليه فى المكتبات المختلفة ولذا سأعتمد على إشارات خيرى عزيز ومصطفى

عـبد الغـنى إليه فى "أدباء على طريق النضال السياسي" لأولهما" ، و"المثقفون وعـبد الناصر" للثاني. ومن الواضح أن مندور – حين أصدر كتابه هذا – كان يعتزم مواصلة نشاطه السياسي.

(١١٢) خيرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسى ص – ص ١٣٨ – ١٣٩.

(١١٣) سـلامة موسـى: كـتاب الثورات، ط ٢، دار العلم للملايين – بيروت، فبراير، ١٩٦٠، ص ٦. وقد صدرت طبعته الأولى فى يناير ١٩٥٥. وهو مقالات مختلفة نشرها سلامة موسى بعد الثورة وربما إلى نهاية ١٩٥٤ أو قبلها بقليل.

(١١٤) سلامة موسى: المرجع السابق ص ١١.

(١١٥) سلامة موسى كتاب الثورات ص ١٥.

(١١٦) سلامة موسى : المرجع السابق ١٧.

(١١٧) تـناول لويـس عوض مسألة الدستور إبان أزمة مارس ١٩٥٤ فى ثلاث مقالات حمـلت جميعاً عنوان واحد هو دستور الشعب (١)، (٢)، (٣) وقد نشرها جميعاً فى جـريدة الجمهورية إعداد ١٥ مارس، ٢١ مارس، ٢٣ مارس ١٩٥٤، على الـتوالي. وإذا كـان قد انتقد فى المقال الأول بعض الإجراءات الخاصة بإجراء استفتاء على الدستور، فإنه فى المقالين التاليين كان يؤكد على دعوته إلى الحرية والمساواة والسلام. انظر كتابه: لمصر والحرية، ص ٣٧،٣٨.

(١١٨) لويس عوض : لمصر والحرية ص ٣٦.

(١١٩) انظر: لويس عوض: المرجع السابق ص–ص ٣٧–٣٨.

(١٢٠) انظـر: لويـس عوض: لمصر والحرية ص ٤٤ حيث يؤكد أن الشعب هو الذى يحمي الدستور، ومن هنا ضرورة إشراكه فى الأمر.

(١٢١) حـلّت الـثورة الأحزاب فى سبتمبر ١٩٥٢، ثم أصدرت – فى إبريل ١٩٥٤ – قراراً يحرم كل من تولّى الوزارة من فبراير ١٩٤٢ إلى قيام الثورة من تولّى أية وظيفة عامة لمدة عشر سنوات.

(١٢٢) مصطفى عبد الغني: المثقفون وعبد الناصر ص ٢٢٧.

(١٢٣) انظر حديث مندور إلى فؤاد دواره فى كتابه: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال، عـدد يوليـو ١٩٦٥، ص٢٠٥، حيـث يقـرر مندور أنه قد فصل من جريدة الجمهورية عدة مرات.

(١٢٤) ثمة أكثر من مظهر دال على ذلك سواء في هذه المرحلة أو بعدها؛ فمندور رغم دعوتـــه إلى الديمقـــراطية السياســـية كان يدعو أيضاً إلى الحفاظ على الإصلاح الـــزراعي والجمهورية ويطالب بإصدار قانون يعد هذين الأمرين من نظم الدولة الأساســـية، وكـــان هذا إبان أزمة مارس ١٩٥٤. انظر: مصطفى عبد الغني : المـــثقفون وعبد الناصر ص ٢٦٤. وأما لويس عوض فيتضح من مقدمته لكتابه "لمصـــر والحـــرية" أن الخـــلاف الأساسي بينه وبين توجهات الثورة يتمثل في الخـــلاف حـــول الديمقـــراطية، بيـــنما يميل إلى "الاعتذار" الضمني عن غياب الديمقـــراطية بتحقق العدالة الاجتماعية، ومظهرها المهم هو الإصلاح الزراعي، انظر: لويس عوض: لمصر والحرية، المقدمة، ص - ص ٣ - ١٣.

(١٢٥) من اللافت أن تطرح كتابات العالم والشوباشي التصورات الماركسية حول الحرية في هـــذه الفترة المبكرة، والتي يبدو أن السلطة في صياغتها الميثاق ١٩٦٢، قد أفادت منها أو تلاقت مع بعض جوانبها، انظر:

- محمـــد مفيد الشوباشي: الفلسفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥، ص-ص ١٧٦-١٩٤.

- محمود أمين العالم: معارك فكرية، مقال معنى الحرية، ص-ص ١٥٤-١٦٣، وقد نشر أولا في مجلة روزاليوسف يوليو ١٩٥٦.

(١٢٦) انظـــر الشوباشـــي: الفلسفة السياسية صفحات ٧،٨، ٨٦-٨٨، ٩١، ٩٩-١٠٠، ١٣٠.

(١٢٧) يؤيـــد هذا الاحتمال ما يذكره غالي شكري في كتابه: النهضة والسقوط في الفكر المصـــري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، من أن تقييد فرص النشـــر أمام المثقفين المصريين كان يدفعهم إلى أن ينشروا كتاباتهم في المجلات العربية. ويبدو من الصعب تصور أن الشوباشي كان يستطيع نشر كتابه "الفلسفة السياسية" في مصر في هذه الفترة، أي في ١٩٥٥.

(١٢٨) العـــالم : معـــارك فكرية ص ١٦٠. وانظر أيضا : الشوباشي، الفلسفة السياسية ص-ص ١٩٣-١٩٤.

(١٢٩) انظر العالم : معارك فكرية ص ١٥٩، الشوباشي : الفلسفة السياسية ص - ص ١٧٨-١٧٩.

(١٣٠) للتمـــثيل عـــلى ذلك يمكن تأمل التواريخ التالية فى مسيرتى العالم ولويس عوض (١٩٥٢-١٩٦٧) : ١٩٥٣ كـــان لويـــس عوض مشرفاً على صفحة الأدب فى الجمهوريـــة، ثـــم فُصل من الجامعة فى مارس ١٩٥٤، وأصبح كاتباً فى جريدة الشـــعب ١٩٥٦-١٩٥٩، وعُيـــن مديراً عاماً للثقافة فى وزارة الثقافة ١٩٥٨-١٩٥٩، ثـــم اعـــتقل فى يـــناير ١٩٥٩، وفى ١٩٦١ عـــاد للكـــتابة فى جريدة الجمهورية، وانتقل إلى الأهرام منذ ١٩٦٢ ليصبح مستشاراً لها.

أمـــا محمـــود أمين العالم فقد فُصل من الجامعة ١٩٥٤، ثم أصبح فى الفترة من ١٩٥٥-١٩٥٩ محـــرراً بروزاليوســـف ثـــم سكرتيراً لتحرير الرسالة الجديدة، واعـــتقل مـــن يناير ١٩٥٩ إلى يونيه ١٩٦٤، وأصبح ١٩٦٤ محرراً فى مجلة المصـــور، وتولى ١٩٦٦ رئيس مجلس إدارة مؤسسة الكاتب العربي، وتولى من ١٩٦٧-١٩٧٠ رئاســـة مجـــلس إدارة مؤسسة المسرح، ثم رئاسة مجلس إدارة أخبار اليوم.

(١٣١) للتمـــثيل عـــلى هذه الظاهرة، انظر مصطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، صـــفحات مـــتعددة، يشير فيها إلى اتخاذ كثير من المثقفين - ومنهم طه حسين، وحسين فوزي، وتوفيق الحكيم، مواقف علنية مؤيدة للسلطة، بينما كانت مواقفهم الحقيقيـــة المعارضـــة لكثير من توجهات السلطة وأفكارها تتكشف فى أحاديثهم ولقاءاتهم الخاصة.

(١٣٢) انظر لويس عوض: لمصر والحرية ص ٦٩.

(١٣٣) لويس عوض: لمصر والحرية ص-ص ٦٩-٧٠.

(١٣٤) انظـــر: لويـــس عـــوض: مقدمة روايته العنقاء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠، ص٢٠. وقد صدرت الطبعة الأولى من هذه الرواية فى بيروت ١٩٦٦.

(١٣٥) انظر: الميثاق، ص - ص ٤٨ - ٦٩، باب "عن الديمقراطية السليمة".

(١٣٦) انظر النصوص المختلفة التى تم الاستشهاد بها فى فصل المهمة عند تحليل نتاج لويس عوض النقدى فى مرحلته الأولى (١٩٤٦-١٩٥١).

(١٣٧) انظر: محمد عودة: لويس عوض: عقل موضوعى ذو هدف محدد، ضمن كتاب: لويس عوض مفكراً.. وناقداً.. ومبكراً.. ص - ص ٥٨ - ٥٩ حيث يرصد أهم التحولات فى اليسار البريطانى فى نهاية الثلاثينيات، والأربعينيات .

(١٣٨) انظر غالى شكرى، ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥ مقـــال: حـــرية الفكر من الحلم الليبرالى إلى نظرية الثورة – ص – ص ٧٣ – ١٠٥، حيث ينقسم المقال إلى جزئين غير معنونين، وفى الأول منهما ص – ص ٧٤-٨٩ يعرض غالى شكرى التصورات الليبرالية حول حرية الرأى. وترد فيه إشـــارة الكاتب إلى"هارولد لاسكى" الذى يرى أن الحرية لا تتحقق حين يكون همّ كل البشر هو توفير لقمة العيش" ص ٨٧.

(١٣٩) انظر غالى شكرى : ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ص–ص ٨٨-٨٩.

(١٤٠) انظر غالى شكرى، المرجع السابق، حيث يتحدث عن دعوة بعض الكتاب العرب فى الخمسينيات والستينيات إلى الحرية المطلقة، ويرفض ما تتضمنه هذه الدعوة من تجاهل البعد الاجتماعى فى الحرية، ثم يقول [وأعتقد أن الجانب الإيجابى فى دعوة الحرية "المطلقة" هو ما يتصل بحرية الفكر والتعبير، أى أننى اقف بوضوح إلى جـــانب إطـــلاق الحـــرية للمستوى الفكرى المحض من حضارتنا الراهنة.] ص ١٠٤.

(١٤١) انظـــر : غـــالى شكرى : ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ص – ص ٩٨ – ١٠٢، حيـــث يعـــرض آراء خالد محمد خالد فى الحرية، ثم ينقد هذه الآراء على النحو الـــتالي: [إن خالد يستمد مفهومه فى الحرية من ذلك المدلول الذى قال به مفكرو الغـــرب عـــند بزوغ الثورة البرجوازية فيها، وهو مفهوم مثالى بعيد عن أرض الواقع الصلبة بما تتضمنه من ظروف اجتماعية وتاريخية ربما تناقضت مع هذا المفهـــوم المطـــلوب لـــلحرية إذا كان الهدف هو تحقيق السعادة لأغلبية الشعب] ص ١٠١. ثـــم يصـــف مفهـــوم خالد محمد خالد عن حرية الرأى بأنه [ما يزال رابضـــاً بين جدران ذلك الوهم المثالى عن حرية مطلقة لكافة الطبقات ومختلف الأفراد]. ص ١٠١ ... وانظر أيضا ص ١٠٤ حيث يكرر رفضه للحرية المطلقة التى تعلو فوق الطبقات وتتجاهل البعد الاجتماعى للحرية.

(١٤٢) غالى شكري: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث ص ١٠٥.

(١٤٣) مقـــال غـــالى شـــكرى الذى تناولناه فى الفقرات السابقة كان فى الأصل مقالين مختلفين نشرا فى مجلة "حوار" على النحو التالى :

أ – حــرية الــرأي: فى الطريق إلى نظرية، حوار ، نوفمبر – ديسمبر ١٩٦٣ ص – ص ٥ – ١٦.

ب– حــرية الــرأى فى الفكر العربى الحديث، حوار، سبتمبر– أكتوبر ١٩٦٤، ص – ص ٢٨ – ٣٩.

وقــد اتضـــح أن هـــذه المجلة كانت تصدر بتمويل من المخابرات الأمريكية لمحاربة الاتجاهات الاشتراكية والماركسية فى العالم العربي، ومن الغريب أن غالى شكرى كان ينشر فيها ليس فقط باسمه الحقيقي، بل باسم مستعار أيضا هــو"احمــد رشدى حسين". ولعله لم يكن يعرف حقيقة هذه المجلة؟! – انظر رجاء النقاش: أصوات غاضبة فى الأدب والنقد، طبع الآداب، بيروت، يناير، ١٩٧٠، مقــال: كشف الستار عن حقيقة مجلة حوار ص–ص ١٨٤–٢٠٩، والإشارة إلى الاسم المستعار لغالى شكرى وردت ص ٢٠٥ منه.

(١٤٤) انظــر: العالم : معارك فكرية، مقال: معنى الحرية فى مجتمعنا الجديد ص–ص ١٦٤–١٧٣، وقــد نشــر المقال أولاً فى الهلال عدد يوليه ١٩٦٤. وفيه يصف العــالم الميــثاق بهذين الوصفين [أن الحرية فى الميثاق محور لأبوابه جميعاً لا مجرد باب من أبوابه العشرة] ص ١٦٥. [ولعل الميثاق أن يكون أنضج ما كتب حتى الآن عن المفهوم العلمى الصحيح للحرية] ص ١٦٥.

(١٤٥) انظر : العالم : معارك فكرية ص – ص ١٦٨ – ١٦٩.

(١٤٦) انظر: العالم: معارك فكرية ص ١٧٢.

(١٤٧) العالم: معارك فكرية ص–ص ١٧٠–١٧١.

(١٤٨) انظــر: الفصــل الأول مــن كــتاب غالى شكرى: النهضة والسقوط فى الفكر المصــرى، ص – ص ٥٣ – ١٠٤، حيث يقدم لوحة شاملة ودقيقة للصراع بين قــوى اليسار وقوى اليمين فى الفترة الناصرية، ولا سيما فى الستينيات، وحيث يجمــع بيــن رصــد مظاهــر الصراع الاجتماعى وتحليل انعكاساتها فى الثقافة المصرية.

(١٤٩) العالم : معارك فكرية ص – ص ١٧٢ – ١٧٣.

(١٥٠) انظــر: الميــثاق، ص – ص ٤٨ – ٦٩، حيث تتكرر فى مواضع مختلفة منها الأفكار التى طرحها العالم.

(١٥١) العالم : معارك فكرية، مقال الديمقراطية والماركسية، ص ١٧٦. وقد نشر المقال للمرة الأولى في الهلال، عدد يونية ١٩٦٥.

(١٥٢) يوشك مقال العالم: الديمقراطية والماركسية أن يكون مجموعة من النصوص التي تتمحور حول تقديم المفهوم الماركسي عن الحرية السياسية تقديماً مستفيضاً وشارحاً، ويقرن ذلك بتطبيقه المفهوم على مرحلة التحول نحو الاشتراكية في مصر.

(١٥٣) من الواضح أن مقال العالم المشار إليه في الهامشين السابقين هو عرض دقيق لآراء لينين حول الحرية السياسية، انظر كتابه: الدولة والثورة : نظرية الماركسية في الدولة ومهمات البروليتاريا في الثورة، ترجمة لطفي فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

(١٥٤) انظر: العالم: معارك فكرية صفحات: ١٨٠، ١٨٢، ١٨٤.

(١٥٥) انظر العالم : معارك فكرية ص - ص ١٨٣ - ١٨٤. ومن الملاحظ أيضا أن العالم قد انتهى أيضا في المقالة ذاتها إلى إبراز فاعلية الشكل السياسي للديمقراطية في إحداث التغيير في الأساس الاقتصادي للمجتمع، إذ يقول بعد عرضه لرأي الحزب الشيوعي الإيطالي في إمكانية بناء الاشتراكية في إيطاليا بالوسائل السلمية - [والحقيقة انه إذا كانت الديمقراطية في النظرية الماركسية تقوم على أساس اقتصادي، فان هذا لا يقلل من فاعلية شكلها السياسي في تطوير هذا الأساس الاقتصادي نفسه.] ص ١٨٥. ومن الواضح أن العالم لم يشغل بتطبيق هذه النتيجة المهمة على التجربة الاشتراكية المصرية.

(١٥٦) العالم : معارك فكرية ص ١٩٨.

(١٥٧) من المؤكد أن العالم لم يكن يستطيع ذلك فقد أُجبر على أن يُظهر غير ما يعتقد، فرغم تبريره لمسعى السلطة لتحقيق الحرية تبريراً يستند إلى التفسير الماركسي، فإنه كان يعلن عدم اختلافه مع أهداف الثورة، مع مطالبته في الوقت نفسه بتحقيق الديمقراطية، وقد كشفت عن ذلك التحقيقات التي أجريت معه عند اعتقاله (١٩٥٩-١٩٦٤) - انظر: رفعت السعيد: تاريخ الحركة الشيوعية: الوحدة. الانقسام. الحل (١٩٥٧-١٩٦٥) دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦، ص٢١٢.

(١٥٨) انظر: تحليل هذه الصيغ المختلفة في فصل المهمة من هذه الدراسة.

(١٥٩) انظـــر: عـــلى سبيل المثال تحليل مندور لكثير من مسرحيات النصف الثانى من الخمســـينيات فى كـــتابه "فى المســـرح المصــــرى المعاصر" وانظر درسنا لهذه التحليلات فى فصل المهمة فى هذه الدراسة.

(١٦٠) انظر على سبيل المثال:

- العـــالم: الوجـــه والقـــناع: وابـــور الطحين بين الموضوع الغنائى والإخراج الملحمي، ص-ص ٦٧-٧٤.
- رجـــاء الـــنقاش : مقعد صغير أمام الستار: مقاله عن مسرحية توفيق الحكيم: شمس النهار.
- محمـــد مـــندور: مســـرح توفيـــق الحكيم، المواضع المختلفة التى تتناول فيها مسرحيات الحكيم المتأثرة بالتوجهات الاشتراكية مثل الأيدى الناعمة، وشمس النهار.

(١٦١) مـــندور: ثورتنا الاجتماعية وأدب المستقبل، مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦١، ص-ص ١١-١٢.

(١٦٢) مندور: المرجع السابق، ص-ص ١٢-١٣.

(١٦٣) انظـــر : مـــندور : وحســـابنا الأخلاقـــي، مجلة الكاتب، عدد أغسطس ١٩٦٣، ص - ص ٤-٧.

(١٦٤) انظـــر: أحمد عباس صالح: الالتزام فى الفن، مجلة الكاتب، يونيو ١٩٦٦، ص-ص ٨٥-٩٣.

(١٦٥) انظـــر: نـــبيه عـــبد الله بيومـــي: تطور فكرة القومية العربية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥، ص-ص ٢٥٨- ٢٥٩.

(١٦٦) انظـــر: جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو: فلسفة الثورة، طبع اللجنة العربية لتخـــليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد للناشر أو تاريخ النشر. والدائرتان الأخريان اللتان طرحهما: الدائرة الإسلامية والدائرة الإفريقية.

(١٦٧) شكرى عياد: الحضارة العربية ص ١١.

(١٦٨) انظر المرجع السابق ص-ص ١١-١٢.

(١٦٩) انظـــر مندور: معارك أدبية، مقال الأدب الشعبى فى مخالب السياسة، ص-ص ١٩٦-١٩٨.

(١٧٠) الشوباشي: العرب والحضارة الأوروبية ص ٤٨، وهذا عنوان فصل يمتد من ص ٤٨ إلى ص ٥٧.

(١٧١) انظر الشوباشي: المرجع السابق ص ٥٢.

(١٧٢) يقــول الشوباشي – بعد أن بيَّن تحقق حرية الفكر لدى العرب، وتأثير انتقالها إلى أوربا – [أما أهم ما يميز عصور الازدهار فهو حرية الفكر "حرية مناقشة جميع المشكلات التى تهم الإنسان وتشغل باله، فمن احتكاك المناقشة الحرة ينبثق النور الذى يجلو الحقائق، أو يجلو جانبا منها .. أو يشحذ الفكر على أقل تقدير وينميه.. وبذلــك تتحرك عجلة التطور الحضارى، ثم تسرع خطاها] – العرب والحضارة الأوروبيــة ص-ص ٥٢-٥٣. ومــن الملاحظ أن الشوباشى قد قرن بين حرية الفكر من ناحية، وتقدم العلم من ناحية ثانية مما جعله يوشك أن يصرح بضرورة العــلمانية من أجل تقدم المجتمع وبناء الحضارة، حيث يقول [وبانتشار مصنفات "المتكلمين" فى غرب أوربا اشتعلت شرارة الثورة الفكرية على رجال الدين الذين اســتبدوا بالفكــر الأوروبي، وشلوا حركته ردحاً من الزمن. وقد استفحلت تلك الــثورة، وحطمــت معــاقل اســتغلال الفكر، ومازالت تواصل انتصارها حتى اســتطاعت أن تحقــق مــبدأ فصل العلم عن الدين.. هذا المبدأ الذى مكَّن العلم الأوروبى مــن تبوء المكانة التى وصل إليها اليوم، ومن المساهمة بأوفى نصيب فى بناء الحضارة الراهنة] ص ٥٣.

(١٧٣) هذا ما تدل عليه كثير من كتاباته، ومنها على سبيل المثال:

أ – مقدمــة كتابه: فى أزمة الثقافة المصرية، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨، ص-ص ١٠-١٤.

ب – مقالات متعددة فى كتابه: أدب وعروبة وحرية، وتكاد تستغرق معظم حجم الكــتاب، وهي: الوجدان القومى والوجدان الاشتراكي، ص-ص ٥-١٢. ثم أربع مقالات تحمل عنوان "القوميون السوريون والأدب" تحتل الصفحات ٤٧-٥٤/ ٥٥-٦٢/ ٦٣-٧٠/ ٧١-٨٢. وفى أولهــا عــرض أفكــار القوميين الســوريين ورد عليها، بينما قام فى المقالات الثلاثة التالية بدراسة أدبهم. ثم مقــال: القوميــة العربية والخياليون ص-ص ٨٩-١٠٢ وهو مناقشة لبعض آراء نازك الملائكة حول القومية العربية.

(١٧٤) رجـاء الـنقاش: فى أزمة الثقافة المصرية ص١٣. ومن المهم الإشارة إلى أن المقصود من تعبير "المجتمع" فى النص المنقول، السلطة غالباً.

(١٧٥) المرجع السابق ص ١٣.

(١٧٦) دارت مقالات هذا الكتاب حول: مصر والثقافة الأمريكية، مقالات، ص-ص ١٥ -٢١/ ٢٢-٣٣، الأزهر والثقافة الجديدة ص-ص ٥٩-٧٣، هل من رواية جديدة ص-ص ٤٤-٥٨، محاولـة شكلية ٨٠-٨٨، ثم أزمة النقد الأدبى ١١٤-١٢٨. ولا يـبدو أن ثمـة مقـالاً واحـداً فى هذا الكتاب يتناول مسألة القومية العربية، باستثناء المقدمة فقط. ولعل النقاش كان يفترض أن عرضه – ونقده النافذ أحياناً – لبعض جوانب الثقافة المصرية يخدم مسألة القومية العربية.

(١٧٧) النقاش: أدب وعروبة وحرية ص ٧١.

(١٧٨) انظر العالم: معارك فكرية ص ٢٠٠، من مقالة أكثر من طريق إلى الاشتراكية.

(١٧٩) العالم: معارك فكرية ص ٢٠٠.

(١٨٠) انظـر الميـثا ، باب الوحدة العربية ص-ص ١٣١-١٣٨، وانظر أيضاً: السيد ياسين: تحليل مضمون كتابات الفكر القومى العربي، ضمن كتاب القومية العربية فى الفكـر والممارسـة، إصدار مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠، ص ٩٥.

(١٨١) اسـتخدم غـالى شـكرى تعـبير "الوطنية المصرية" ليصف الدعوة إلى القومية المصـرية لـدى لويـس عوض. انظر: غالى شكري: رؤيا فى مشروع لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً " وناقداً" ومبدعاً. ص ١٠٣.

(١٨٢) انظر: لويس عوض: دراسات عربية وغربية، مقال زوبعة فى فنجان، ص-ص ١٥٩-١٦٤.

(١٨٣) يؤكد لويس عوض على انعدام التناقض بين القومية والإنسانية، ويكرر ذلك كثيراً فى كتابيه "الاشتراكية والأدب" و "الجامعة والمجتمع الجديد".

(١٨٤) انظر حديث لويس عوض إلى غالى شكرى، المنشور في: المثقفون والسلطة، ص ٣٢٧.

(١٨٥) انظــر: لويــس عــوض: المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث، المبحث الــثاني: الفكر السياسى والاجتماعى – القسم الأول من الحملة الفرنسية إلى عهد إســماعيل، طــبع معهــد الدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٣، حيث يكرر لويس عوض فى مقدمته تلمسه بداية القومية المصرية، انظر المقدمة ص-ص أ-ق١.

(١٨٦) لويــس عوض: المرجع السابق ص١٥١، وقد تكرر ذلك فى الصفحة ذاتها مرة أخرى.

(١٨٧) انظــر: مقال لطفى الخولي: لويس عوض كان يلخص أنبل ما فى مصر من فكر وأصالة، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً " وناقداً ومبدعاً ص ٥٥.

(١٨٨) انظــر مقــال: أسامة الباز: عن لويس عوض، ضمن كتاب لويس عوض مفكراً وناقداً، ومبدعاً، ص-ص ٢٣-٢٥.

(١٨٩) انظر: مقال غالى شكري: رؤيا فى مشروع لويس عوض ص-ص ١٠٣-١٠٤.

(١٩٠) انظر سلامة موسى: الاشتراكية، ص-ص ١٣-١٤.

(١٩١) انظر: مندور: كتابات لم تنشر، مقال رسل الثقافة الغربية، ص-ص ١١٢-١١٦، وقد نشر المقال للمرة الأولى فى ١٩٤٩/٥/١٩.

(١٩٢) انظر: رجاء النقاش: فى أزمة الثقافة المصرية ص ٧٢،٦٢-٧٣.

(١٩٣) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية ١٩٦٤.

(١٩٤) من المحتمل أن يكون لويس عوض قد كتب هذا الكتاب بناء على طلب أو توجيه مباشر أو غير مباشر من السلطة.

(١٩٥) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص٩.

(١٩٦) انظر: لويس عوض: المرجع السابق ص-ص ٩-١٢.

(١٩٧) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ١٢، ومن الملاحظ أن تفسير لويس عــوض هذا يلتقى مع بعض التفسيرات "الاشتراكية" فى الفترة ذاتها والتى قدمها حامد عمار، انظر: سعيد إسماعيل علي، والفكر التربوى العربى الحديث، سلسلة عــالم المعــرفة، عــدد مايو ١٩٨٧، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص - ص ٣٢٧ - ٣٢٨.

(١٩٨) لويــس عــوض: المرجع السابق ص ٢٥. وانظر أيضاً ص-ص ٢٦-٢٧ حيث يكشــف لويــس عوض عن أن الاستعمار والملكية قد ربطا التعليم بكل مستوياته وأنواعــه بإمكانــات العمالة فى البلاد، ربطا يهدف إلى الحفاظ على الاستقرار السياسي.

(١٩٩) انظر: لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ٢٥.

(٢٠٠) انظــر: لويــس عوض: لمصر والحرية مقالي: الإنسانية الجديدة، موقف الفنان الإنساني، ص-ص ٥٠-٦٠، ٦١-٦٣.

(٢٠١) انظر: لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص-ص ٣٧-٣٨.

(٢٠٢) انظر: لويس عوض: المرجع السابق صفحات ٣٩، ٤٣-٤٤، حيث يعرض هذه الجوانب بتفصيل.

(٢٠٣) لويــس عوض: الجامعة والمجتمع للجديد ص-ص ٤٩-٥٠. وهذا المبدأ تكرار واضح لما ورد فى "الاشتراكية والأدب".

(٢٠٤) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص٥١.

(٢٠٥) انظر: لويس سوض: المرجع السابق ص٥١.

(٢٠٦) انظــر لويــس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص-ص ٥٢-٥٣ حيث يكرر دعوته تلك.

(٢٠٧) انظــر: لويس عوض: لمصر والحرية، مقال: تأملات فى الميثاق (٢)، ص-ص ٨٢-٨٧.

(٢٠٨) انظــر: لويــس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد صفحات ٤٨، ٤٩، ٥٠، ٥١، حيث تتكرر هذه الدعوة.

(٢٠٩) لويس عوض: المرجع السابق ص-ص ٥٠-٥١.

(٢١٠) اقترح لويس عوض إجراءات كثيرة وتفصيلية لإصلاح الجامعات المصرية، بداية مــن ص٥٥ مــن "الجامعة والمجتمع الجديد". ثم ساق فى ص-ص ١٥١-١٦١ بصفة خاصة عدداً كبيراً من مقترحاته لتطوير التعليم الجامعي.

(٢١١) انظر لويس عوض: الجامعة والمجتمع ص ٥٥- على سبيل المثال - وما بعدها حيث تتكرر هذه الظاهرة بشكل لافت.

(٢١٢) انظــر – على سبيل المثال لا الحصر – نقده لمسرحيتى سكة السلامة والفرافير فى كتابه "الثورة والأدب". مرجع سابق.

(٢١٣) لويس عوض: الجامعة والمجتمع الجديد ص ١١٣.

(٢١٤) لويس عوض: المرجع السابق ص ١٤٥.

(٢١٥) لويس عوض : الجامعة والمجتمع الجديد ص ١٤٥.

(٢١٦) انظر – على سبيل المثال – نقده لمسرحية الفرافير، حيث يكاد يرد معظم جوانب التشــكيل الجمــالى فيهــا إلى المؤثرات الأوروبية المختلفة، رغم أن بعض هذه الــتأثيرات مــثل شــكل السامر وشخصية فرفور يمكن ردها – بوضوح – إلى الأشكال التمثيلية الشعبية. انظر: الثورة والأدب: ص-ص ٢٨٤-٢٩٧.

(٢١٧) انظــر: مندور: الثقافة وأجهزتها، مركز التربية الأساسية فى العالم العربي، طبع دار المعارف ١٩٥٨، ص-ص ٩-١٠.

(٢١٨) انظــر المــرجع الســابق ص٩، حيث يقول مندور [نشر الثقافة وحسن استخدام أجهــزتها يعتبر من العوامل الفعالة فى إصلاح ما نشكو منه أحياناً من فساد فى الخلق أو ضعف فى الشخصية أو عجز عن تحمل المسئولية وحل المشاكل التى قد تواجه كلاً منا فى الحياة] ص ٩.

(٢١٩) مندور: الثقافة وأجهزتها ص ٩١.

(٢٢٠) مندور: المرجع السابق ص ٦٢.

(٢٢١) مندور: الثقافة وأجهزتها ص ٦٢.

(٢٢٢) مندور: المرجع السابق ص ٩١.

(٢٢٣) حــول معــنى الإصلاح، انظر مصطلح "الإصلاح" فى معجم العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢٢٤) انظــر: عبد العظيم رمضان: الفكر الثورى فى مصر قبل ثورة ٢٣ يوليو، مكتبة مدبولــي، ١٩٨١، ص-ص ٦-٧، حيــث يفــرق بيــن الفكــر الثورى والفكر الإصلاحي.

(٢٢٥) انظــر على سبيل المثال شهادة أحمد عباس صالح: حياة الكاتب فى ظل إرهاب السلطة، فصول، المجلد الحادى عشر، العدد الثالث، خريف ١٩٩٢، جــ١، ص-ص ٢١-٣١.

(٢٢٦) من المفيد ملاحظة أن آخر المقالات التى كتبها مندور كان يتناول فيه مسألة الحاجة إلى تنظيم سياسي، انظر: خيرى عزيز: أدباء على طريق النضال السياسي، ص ١٤١.

(٢٢٧) انظر: طارق الغزالى حرب: الأصول التاريخية للاشتراكية الديمقراطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨.

– محمود متولي: الاشتراكية الديمقراطية والماركسية، ضمن كتاب الاشتراكية الديمقراطية، دار الهلال، بدون تاريخ، ص-ص ٤٧-٦٧.

(٢٢٨) يستخدم عبد العظيم رمضان وجمال مجدى حسنين مصطلح "الطبقة البرجوازية الصغيرة" – بينما يستخدم السيد عبد الحليم الزيات مصطلح "الطبقة المتوسطة" انظر دراساتهم :

أ – عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات فى مصر ١٨٣٧ – ١٩٥٢، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص-ص ١٢٧-١٩٦.

ب – جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى فى مصر (١٩٥٢ – ١٩٧٠) دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨٠.

ج – السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية فى المجتمع المصرى، دراسة سوسيو تاريخية – ١٨٠٥ – ١٩٥٢، الجزء الأول: طبقات المجتمع المصري، دار المعارف ١٩٨٥، ص-ص ١٥٣-٢١٦.

(٢٢٩) السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية فى المجتمع المصري، ص-ص ١٥٨-١٥٩.

(٢٣٠) انظر المرجع السابق ص-ص ١٥٦-١٥٨، عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات فى مصر، ص-ص ١٢٧-١٢٨، ١٣٠-١٣١، ١٣٢-١٣٦، ١٣٨-١٣٩، ١٤١-١٤٤.

(٢٣١) انظر: السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى ص-ص ١٥٣-٢١٦، عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات ص-ص ١٢٧-١٦٩. ومن الجدير بالملاحظة أن الزيات قد عدَّ العسكريين فئة مستقلة داخل الطبقة المتوسطة، بينما لم يجعلهم رمضان فئة مستقلة، ويبدو أن التصنيف الأول أدق.

(٢٣٢) انظر: عبد العظيم رمضان: صراع الطبقات ص-ص ١٤١-١٤٤. حيث يدرس تأثيــر تطــور التعــليم المصـــرى منذ عهد محمد على إلى ١٩٥٢ على تطور الانتلجنسيا.

(٢٣٣) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤١.

(٢٣٤) انظر: جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى فى المجتمع المصرى ص ٦٨.

(٢٣٥) انظر: السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية، ص-ص ١٩٦-٢١٤.

(٢٣٦) انظر: جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى ص ٦٢.

(٢٣٧) انظر: جمال مجدى حسنين: المرجع السابق ص ١٢٨.

(٢٣٨) انظر: عبد العظيم رمضان : صراع الطبقات فى مصر ص - ص ١٣٨، ١٣٩، ١٤٤، ١٤٥، ١٤٦، ١٦١.

(٢٣٩) انظــر عــبد العظيم رمضان: صراع الطبقات فى مصر ص-ص ١٤٥-١٥٠، حيث يحلل إسهامات المثقفين فى الحركة السياسية والاجتماعية.

(٢٤٠) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤٦.

(٢٤١) عبد العظيم رمضان: المرجع السابق ص ١٤٧.



الخاتمة
فى البحث عن نظرية

تعاملت هذه الدراسة مع نتاج نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى فى مصـــر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) وطرحت – منذ البداية – عددا من الأسئلة، ومن بينها الســؤال الأساسى لها وهو : هل قدم نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى فى مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) نظرية عن المسرح ؟.

ولقــد انـــتهى تحــليل خطاب أولئك النقاد إلى غلبة مجموعة من الظواهر الســلبية المختــلفة التى تبدت فى تناول أولئك النقاد لمهمة المسرح ومهمته وأداته عــلى السواء، وإن كانت السلبيات المتبدية فى تناولهم للمهمة والماهية أبرز وأعم كــثيرا عمــا تــبدى فى تناولهم لأداة المسرح ؛ نتيجة للأهمية "النسبية" التى نالتها الماهية والمهمة مقارنة بالأداة .

ولقــد انتهى التحليل إلى استخلاص كثير من الظواهر السلبية التى تبدت فى خطــاب أولـــئك الـــنقاد؛ فتــبدى فى درس المهمة غلبة الجزئية على الصيغ التى طــرحوها، وتقديمهم فهمًا أقرب ما يكون إلى التعليمية لمهام المسرح الاجتماعية، ممــا كان يتعارض – من ناحية – مع الصيغ التى طرحوها،ويتناقض – من ناحية ثانيــة – مــع تأكيدهم المعلن والمتكرر عن ضرورة إتقان الصياغة الجمالية. وقد تــبدى – بوضـــوح فى ســياق التحليلات المختلفة فى فصل المهمة – أن الآليات النقدية المتعددة التى استخدمها أولئك النقاد قد أدت إلى تثبيت فهمهم التعليمى لمهمة المســـرح فى بـــنية خطابهم النقدى ..... بينما ازداد ذلك الفهم التعليمى تثبتا – فى البــنية العميقة لخطابهم – نتيجة ظواهر : عدم اقتدارهم على إدراك دور الوسائط المختــلفة بين المسرح والمجتمع، وعدم اقتدارهم على تحليل دور الأشكال الجمالية الكاشفة – بعمق – عن كيفية تحقيق المسرح مهامه الاجتماعية المختلفة.ثم تعاملهم مع العمل الفنى/ المسرحى بوصفه تعبيرا عن كاتبه.

وقــد كشف تحليل ماهية المسرح فى خطاب أولئك النقاد عن ظواهر سلبية مختــلفة تمثل أعمها فى : الفصل بين الشكل والمضمون، وعدم القدرة على إنتاج تصـــورات نقديـــة تثبت العلاقة الجدلية بينهما، وعدم اقتدارهم على بلورة مفاهيم شــاملة، كــلية حــول الشــكل والمضــمون وبــروز ظاهرة التبادل الدلالى بين

المصـــطلحات الدالـــة عـــلى عنصر واحد أو عناصر متشابهة من عناصر ماهية المســـرح .وغيـــاب الأصول الفلسفية لعدد من المفاهيم الأساسية التى استخدموها (مثل: الشكل، المضمون، الصراع).

ولمـــا كانت الظواهر المختلفة السابقة قد تبدت فى تناول أولئك لما يدخل فى إطار التأسيس فإن ثمة ظواهر أخرى تبدت فى تناولهم للتأصيل والتجريب؛ أهمها – فيمـــا يتعـــلق بالتأصـــيل – تقديـــم تصورات بالغة العمومية حول كيفية تحقيق التأصـــيل ؛ تصـــورات تفـــتقد التحديد العينى الملموس لماهية التأصيل، وإرسائهم التأصـــيل عـــلى أســـاس المجـــاورة بين المسرح بأشكاله الأوروبية، من ناحية، والعناصر المستمدة من الأشكال التمثيلية الشعبية والتراث الشعبى، من ناحية ثانية.

وأمـــا تعاملهم مع مسرح بريشت الملحمى – وما يرتبط به من نظرية نقدية – نموذجـــا للـــتجريب فى المسرح الغربى فقد كشف عن أنه باستثناء حالات قليلة اســـتطاع فيها هذا الناقد أو ذاك أن يقترب من أن يدرك – بعمق – جانبا أو أكثر مـــن جوانب نظرية بريشت – فإن خطابهم حول مسرح بريشت ونظريته قد تبدت فيـــه ظاهرتان جليتان : عدم القدرة على فهم المصطلحات البريشتية فهمًا ناضجًا، وعدم القدرة على تأصيل المفاهيم النقدية التى تشكل النظرية البريشتية عن المسرح المـــلحمى(1). وقد أدت هاتان الظاهرتان – فى تفاعلهما مع مجمل الظواهر السلبية في ذلـــك الخطـــاب – إلى عـــدم اقتدار أولئك النقاد على تقديم وعى حقيقى، فعال بالـــنظرية البريشـــتية، وعى يتمـــثل الإمكانـــات الحقيقية فيها، ويتيح – من ثم – للمســـرح المصـــرى أن يفيد من اجتهادات بريشت فى تجذير المسرح فى المجتمع المصـــرى. ....ويـــبدو أن هـــاتين الظاهرتين قد تفاعلتا مع مختلف السلبيات التى أحـــاطت بـــتقديم بريشت فى هذه المرحلة وفى العقد الذى تلاها أيضا، فأسهمتا فى إضعاف تأثير بريشت على المسرح المصرى فى هذه المرحلة(2)...... ولقد دعمت تـــلك النتيجة عوامل أخرى، أهمها : أن عروض مسرحيات بريشت فى مصر قد اقتصرت – حتى نهاية ١٩٦٧ – على بعض مسرحياته التعليمية التى – وإن كانت لاتخـــلو مـــن بعض عناصر الشكل الملحمى – فإنها لاتستطيع القيام بمهمته(3). ثم الـــتأخر فى تـــرجمة نصوص النقاد الماركسيين عن مسرح بريشت ونظريته إلى

منتصف السبعينيات[٤]؛ إذ إنها عامل مساعد فى فهم مسرح بريشت ونظريته[٥] مادام أنصاره وأعداؤه – على السواء – يعدون الإطار الماركسى هو المؤثر الفكرى الأساسى فى تشكيل تصورات بريشت الإبداعية والنقدية.

وثمة ظواهر سلبية أخرى تبدت فى مواضع مختلفة[٦].

ولكن سيادة تلك الظواهر السلبية المتعددة فى خطاب أولئك النقاد لا تنفى – مطلقا – أن ثمة عددا من الصيغ والمقولات النقدية الدالة التى طرحها بعضهم، ولكنهم لم يقوموا بتعميقها أوتعديلها بما ينفى عنها السلبيات المختلفة التى لحقت بها فى مسار الخطاب، كما لم يقم النقاد الآخرون – من الاتجاه نفسه ،ممن لم يطرحوا تلك الصيغ والمقولات – بذلك العمل الذى كان يمكن أن يشكل خطوة مهمة نحو تأسيس نظرية للمسرح. ومن هذه الصيغ والمقولات : صيغة البارودى عن أن المسرح تمثيل للمجتمع، ومقولة العالم عن أن الشكل رؤيا اجتماعية[٧]، ومقولة سلامة موسى عن أن اللغة مؤسسة اجتماعية، ومقولة شكرى عياد عن أن الكاتب المسرحى العربى ينطلق دون مواضعات سابقة – فى الأدب العربى – وأنه لذلك يخلق مواضعات وتقاليد جديدة، ثم مقولة مندور التى ترى أن [مضمون الدراما "هو" الصراع][٨].

إن التأسيس النقدى الفعال لأية صيغة أو مقولة من تلك الصيغ والمقولات السابقة، والعمل على تعميقها ،يمكن أن يؤدى إلى الإفادة منها فى اكتشاف بعض جوانب خصوصية المسرح العربى وإشكالاته "الحقيقية"، من ناحية، والإسهام فى بلورة نظرية ما عن المسرح من ناحية؛ إذ إن تلك الصيغ والمقولات تتضمن إمكانات فعالة؛ فمقولة مندور تمتلك بعدا إيجابيا يتمثل فى كونها تكاد تلغى ثنائية المضمون والشكل المتجلية والمتكررة فى خطاب أولئك النقاد.بينما يمكن لمقولة العالم أن تقود – لو أنها أنتجت آليات نقدية متسقة معها – إلى تأسيس اجتماعية حقيقية للشكل مما يقضى على البحث اللاهث الذى تبدى لدى أولئك النقاد عن مضامين المسرحيات وأفكارها، وأما مقولة شكرى عياد فإنها خطوة يمكن أن يتأسس عليها تعامل مختلف مع كثير من ظواهر المسرح العربى، ولاسيما علاقته

بالمســـرح الأوروبى، مما يمكن أن يؤدى إلى اكتشاف الإشكالات الحقيقية للمسرح العربى، والسعى – من ثم – إلى التنظير انطلاقا من تلك الإشكالات.

وبقـــدر ما يكشف وجود تلك الصيغ والمقولات الدالة فى مسار هذا الخطاب عـــن بعـــض الجوانب الإيجابية فيه، فإن إهمال أولئك النقاد لها يشكل ظاهرة من الظواهـــر القارة فى البنية العميقة لخطابهم، هى: ظاهرة الإجهاض التى تتمثل فى إهمـــال منتجى الخطاب لمقولات وصيغ فعالة – أنتجوها أو استخدموها فى لحظة مـــا – لصـــالح مقولات وصيغ أخرى أقل عمقاً مما أعاق تأسيس الخطاب النقدى تأسيســـا فعالا، سواء فى ذاته. أى بوصفه خطاباً منغلقاً على ذاته أو بوصفه خطاباً اجتماعياً يتقاطع مع خطابات عديدة.

ولقـــد شكلت تلك الظواهر السلبية السالفة – معا – نوعا واحدا من العوائق الـــتى عاقت منتجى ذلك الخطاب عن أن يؤسسوا نظرية ما حول المسرح ؛ إذ ثمة عوائـــق أخـــرى ترتد إلى السياقين الاجتماعى والثقافى اللذين قدم أولئك النقاد فى إطارهمـــا نـــتاجهم النقدى.....وإذا كان للنظرية النقدية أكثر من معنى[٩] فإن هذه الدراســـة تنطـــلق مـــن حدّ النظرية بأنها تصورات عامة وشاملة، حول مجال أو موضوع معرفى محدد، يجب أن تتحقق فيها شروط ثلاثة، هى:

- الاقـــتدار عـــلى تمييز الظاهرة – موضوع الدرس – تمييزا دقيقا يفصل بينه وبين الموضوعات والظواهر الشبيهة بها[١٠].
- الاتساق بين العناصر المختلفة التى تتشكل منها تلك النظرية[١١].
- أن تكـــون تـــنظيرا للواقع، أوللحياة الاجتماعية ،لأنه إذا كانت "كل حياة اجـــتماعية ذات بعـــد نظرى، فكذلك كل نظرية تعد ممارسة اجتماعية فعلية" [١٢]. فالنظرية إذن نتاج – من ناحية – لممارسة اجتماعية سابقة عـــليها أو متزامنة معها، وهى – من ناحية ثانية – ممارسة اجتماعية بذاتهـــا، تســـعى إلى حدّ الممارسة الاجتماعية حدًا غير جامد ؛ فعندما تتغير الأسس العقلية التقليدية التى "تعزز ممارستنا اليومية" فإن النظرية التى تستند إليها يجب أن تتعدل[١٣].

إن اتصـــال الـــنظرية المباشـــر بالواقع أو بالحياة الاجتماعية يشكل ضمانًا لتحقيق وحدة النظر والتطبيق فيها وحدة جدلية(١٤)، من ناحية، ويعصم منتجيها من أن يزيفوا موضوع النظرية وإجراءاتها، من ناحية ثانية.

ولقـد كانت السلبيات المختلفة التى تبدت فى نتاج أولئك النقاد عوائق داخلية عاقت ذلك الخطاب عن أن يقدم منتجوه نظرية تحدُّ الممارسة المسرحية فى مصر، كما كانت – فى الوقت نفسه – تتفاعل مع مجموعة من العوامل المتصلة بالسياقات الاجتماعية والتاريخية والثقافية التى أنتج أولئك النقاد خطابهم فى إطارها. وأهمها: حداثـة المسرح العربى، والطبيعة السلبية التى غلبت على علاقة أولئك النقاد بالنقد الأوربى، والتأثير السلبى الذى لعبته الأيديولوجيا فى بنية خطاب أولئك النقاد.

فأما عن العامل الأول فمن المعروف أن ما تعارف عليه النقاد حتى ١٩٦٧ على أنه يشكل ما يُعْرف باسم "المسرح العربى" لا يمتد – مقارنة بالمسرح الغربى – فـترة طويلة (١٨٤٧/ ١٨٤٨ – ١٩٦٧)، وما يدخل – لدى المؤسسة النقدية فى مرحـلة ١٩٤٥ – ١٩٦٧ – تحـت مسمى الأدب المسرحى هو عدد قليل من الكـتابات المسرحية ؛ أهمها : مسرحيات شوقى والحكيم ومحمود تيمور وباكثير، مـن مرحـلة ما قبل ١٩٤٥ ، ثم ما قدمه كتاب الخمسينيات والستينيات ابتداء من نعمان عاشور، سعد الدين وهبه، الفريد فرج، صلاح عبد الصبور، محمود دياب، نجيب سرور، وغيرهم آخرون. وبذلك فقد نُفِىَ من تاريخ المسرح العربى الرسمى تـراث طويـل مـن الممارسة المسرحية بدأ – بوضوح – من النقاش وصنوع، واسـتمر موازيـا للكـتابات الـتى وضعتها المؤسسة النقدية تحت مسمى "الأدب المسرحى".هذا فضلا عن الظواهر والأشكال التمثيلية الشعبية التى وُجِدَتْ قبل ذلك المســرح الرســمى ، والتى عاصرته فترات طويلة.وبذا فقد كان ذلك الناقد يقلِّص حــدود المسرح العربى تقليصًا واضحًا دعمته عوامل أخرى مهمة، مثل :عدم نشر نصــوص الــرواد – أمــثال الــنقاش وصنوع والقبانى وغيرهم – إلا فى نهاية الخمســينيات وما بعدها، وعدم اهتمام المؤسسات التعليمية بدراسة المسرح العربى إلا فى فـترة مـتأخرة نسبيا من عمل تلك المؤسسات الحديثة(١٥) مما يؤكد غياب "الضــمانات المؤسسية" عن دراسة المسرح العربى، تلك الضمانات التى تشير إلى

المســاحة الــتى يحتلها هذا العلم أو ذاك فى الجامعات[١٦]. فضلا عن افتقاد الصلة هؤلاء النقاد تراث النقد المسرحى السابق عليهم[١٧].

ولقد أدى ذلك التقليص لحدود المسرح العربى إلى تحجيم مجال التنظير أمام هؤلاء النقاد، لاسيما أن الكثيرين منهم قد دخلوا مجال النقد المسرحى وهم يدركون – بوعى شديد – رفضهم لمعظم الممارسات المسرحية العربية السابقة – فى معظم الأحيــان – عــلى كــتابات الخمسينيات[١٨]. ولعل وضعهم هذا إنما يرتبط بتأخر اعــتراف كــثير من المثقفين – فى الأجيال التى سبقتهم مباشرة – بالأنواع الأدبية المســتحدثة فى الأدب العــربى الحديث[١٩]. وبينما كان الناقد الأوروبى الذى يقدم نظرية ما عن المسرح يستند إلى خبرات وممارسات اجتماعية تسبقه بمئات السنين – كمــا يتبدى لدى النموذجين المتقابلين: أرسطو، وبريشت – فإن الناقد المصرى فى تــلك المرحلة كان قد قلصَّ مجال الممارسة الاجتماعية التى يعتمدها لصياغة نظريته؛ فلم يعد التنظير تنظيرا للممارسة العربية/ المصرية، وسعيًا إلى اكتشاف خصوصــياتها، دون إغفــال صــلتها بالأشكال المسرحية الأوربية، – بل أصبح تــنظير عمــلاً ينصــبُّ – فى كــثير من الأحيان – على نقل بعض صيغ النقد الأوربى ومقولاتــه المختــلفة لتطبيقها على النصوص المسرحية المصرية. وهنا يــترابط العــامل الأول مــع العامل الثانى الخاص بطبيعة علاقة ذلك الناقد بالنقد الأوربى؛ فإذا كان ذلك الناقد قد نقل كثيرا من صيغه ومقولاته عن النقد الأوربى، فــإن ذلك النقل – فى ذاته – ليس عائقا أمام تأسيس نظرية ؛ بمعنى أن افتقاد ذلك الــناقد – فى هــذه المرحــلة إلى نمــاذج إبداعيــة مصرية تسلم المؤسسة النقدية بانضوائها تحت مسمى الأدب المسرحى، وتنظر إليها بوصفها نماذج "أصيلة"تسعى الأجيــال الــتالية إلى الإفادة منها – قد دفعه إلى أن يجعل معظم نماذجه المختارة أوروبية، وبذلك التقى نقل الصيغ والمقولات الأوروبية مع أوربية النماذج "المثلى". ولقد كان يمكن لذلك النقل أن يسهم – بفعالية – فى تأسيس نظرية ما عن المسرح لو أنه اقترن بأمرين :

– إدراك خصوصــيات الصــيغ والمقولات والأشكال المنقولة عن أوروبا إدراكــا تاريخيًا عميقًا يكشف عن العلاقة الحميمة بينها وبين المجتمعات

الــتى أفــرزتها، مـــن ناحيـــة، ويكشف عن كيفية استجابتها للسياقات الاجــتماعية والــتاريخية المختــلفة التى تفاعلت معها، من ناحية ثانية، ويميــز بيــن الجوانــب التاريخية"النسبية" فى كل منها(أى فى الصيغ والمقــولات والأشــكال)، والجوانب الأخرى الشاملة التى تجعلها قادرة عــلى الاســتجابة لمتطلــبات متغيرة، يطرحها واقع مختلف عن الواقع الأوربى الذى أفرزها.

- الســعى نحــو تأســيس عمــليات نقدية مرنة فى التعامل مع النصوص والظواهــر المســرحية العربية بهدف اكتشافها اكتشافا حقيقيا لا يراها مجــرد محاكاة لنماذج أوروبية سابقة، بل يبرز سماتها المختلفة الناتجة عــن علاقتها بواقعها الاجتماعى التاريخى، والتى قد لا تختلف – عبر التحليل – عن ظواهر أوروبية شبيهة دون أن تكون مجرد صورة منها.

ولكن الخطاب الذى قدمه أولئك النقاد لم يستطع إنجاز هذين الشرطين ؛ فقد تــبدى مـــن تحليل مهمة المسرح وماهيته لديهم تنوع المؤثرات الأوروبية المختلفة الــتى أفادوا منها: فثمة مؤثرات كلاسيكية تبدت عند درس الماهية بصفة خاصة، ومؤثــرات اجــتماعية: ماركســية كانت أم وضعية، ثم هناك المؤثرات التعبيرية/ الرومانسية التى تبدت – بجلاء – فى جوانب مختلفة من المهمة والماهية. ولقد قام منــتجو ذلــك الخطــاب بنزع الصيغ والمقولات – التى تشكل المؤثرات الأوربية المختــلفة فى خطــابهم – من سياقاتها النقدية الأصلية دون أن يدركوا – دائما – العلاقــات الجدليــة الــتى تربط هذه الصيغ والمقولات والآليات النقدية التى تشكل الخطــاب النقدى، وقد تبدى – فى مواضع مختلفة سابقة – إن آلية الإزاحة كانت آلية متكررة لدى منتجى ذلك الخطاب فى تعاملهم مع صيغة الواقعية الاشتراكية(٢٠). بيــنما يبدو تعامل – أولئك النقاد مع مقولات النقد التعبيري/ الرومانسى المتواترة لديهم نموذجا واضحا على إجهاضهم الفاعلية الحقيقية لتلك لمقولات ؛ وعلى سبيل التمــثيل: تواترت لدى هؤلاء النقاد مقولة أن المضمون هو الذى يحدد الشكل نقلا عــن الــنقد التعــبيري/ الرومانســى الأوروبى، لكنها نزعت من سياقاتها النقدية المختلفة فى خطاب النقد التعبيرى / الرومانسي، حيث هدفت تلك المقولة إلى نقض

التصـــور الكلاســيكي الــذي يــرى وجود نموذج عام، ومسبق للشكل/ الأشكال المســرحية، حــدده أرســطو وطبقته - في تجليات مختلفة - الكلاسيكية الفرنسية المحدثــة لأنهــا كانت - كأرسطو أيضا - تبحث عن الإنساني، العام، المنفلت من قيــود الــزمان والمكان. وإذا كانت تلك المقولة التعبيرية/ الرومانسية تنقض ذلك التصـــور الكلاســيكي "الجامد" فإنها كانت تتضمن - في الوقت نفسه - فتح مجال الــتجريب أمــام الكــاتب المسرحي الرومانسي لإبداع أشكال جديدة خارجة على التقنينات الكلاسيكية.ولكن هذه المقولة لا تستطيع أن تؤدي - بفاعلية - هذه المهمة منفصـــلة عــن عدد آخر من مقولات النقد التعبيري/ الرومانسي؛ من قبيل أن [كل عصـــر وكــل أمــة تنتج فنها الخاص][٢١]، وأنه رغم تعدد الأشكال الدرامية فإن [الــذوق القومي يستطيع وحده أن يحدد تلك النظم الدرامية المختلفة][٢٢]، وأن [كل عمــل فني هو تنظيم مشوه يتحرر كي يتطور بلا قيود كما في الطبيعة][٢٣]. وإذا كــانت تــلك المقولات التعبيرية/ الرومانسية قد ارتبطت بإجراءات نقدية وإبداعية مختــلفة ،مــثل: الــتأكيد على أهمية الشخصية المسرحية ووضعها فوق الحدث، والدعوة إلى شخصيات فردية لا معممة، والاهتمام بالبيئة لأنها الإطار الذي تتطور بــه الشخصية[٢٤] - فإن هذه الإجراءات والمقولات جميعا قد ارتبطت - أساسًا - بتحليل الرومانسيين للعلاقة بين الفن والمجتمع[٢٥].

وحين أخذ منتجو خطاب النقد الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ - ١٩٦٧) تلك المقولــة عــن الرومانســيين الأوروبيــن فإنهم قد عزلوها عن سلسلة المقولات والإجــراءات المرتــبطة بهــا في خطاب الرومانسيين الأوربيين؛ فكانت النتيجة الواضحة لذلك تحجيم المقولة، من ناحية، وعدم القدرة على الإفادة الحقيقية منها - مــن ناحية ثانية - في تأسيس نظرية نقدية مرنة.ويكفي للتدليل على ذلك مراجعة نــتاجات الجيل الأول خاصة؛ فمندور ولويس عوض - بما لهما من تأثير واضح على الجيلين الثاني والثالث - كانا ينطلقان، نظريًا، من تلك المقولة، مع حفاظهم - في الوقــت ذاتــه - على القواعد و"الأصول" النقدية التي كانا يتصورانها، دائما، ثابتة، وهذا توجه كلاسيكي واضح كانت تدعمه المؤثرات الكلاسيكية المختلفة لدى مندور خاصة.

إن تـنوع المؤثـرات الأوروبيــة المختلفة فى خطاب أولئك النقاد، وغياب الســياقات النقدية الشاملة لها عن خطابهم، مع افتقاد خطابهم الأصول الفلسفية لهذه المؤثرات، قد أديا - بوضوح - إلى افتقاد تصوراتهم المطرحة خصيصة الاتساق التى ينبغى تحققها فى أية نظرية نقدية.

وإذا كـانت القدرة على تمييز الموضوع / الظاهرة موضع الدراسة تمييزا دقيقـا، تشكل شرطا من شروط النظرية، فإن الظواهر السلبية المختلفة التى تبدت عـند تحـليل ماهية المسرح لدى هؤلاء النقاد قد كانت عائقا واضحا أمام اكتساب خطـابهم ذلك الشرط؛فظواهر : الفصل بين الشكل والمضمون، وعدم القدرة على بلورة تصورات نقدية تبلور العلاقة الجدلية بينهما، وعدم القدرة على بلورة مفاهيم شـاملة كـلية حـول الشكل والمضمون، وانصباب العمليات النقدية على العناصر الجـزئية، وبـروز التـبادل الدلالى بين المصطلحات الدالة على عناصر جمالية متشابهة فى التشكيل المسرحى - هذه الظواهر كلها إنما تشير- بوضوح إلى عدم اقـتدار منـتجى ذلـك الخطاب على تمييز الموضوع / المسرح تمييزا دقيقا.وهذه النتيجة تدعمها ظواهر أخرى فى بنية خطاب أولئك النقاد، وهى:

١- اهـتمام منـتجى هذا الخطاب الواضح بمهمة المسرح أكثر من اهتمامهم بحدِّ ماهيته حدًّا دقيقًا؛ فإذا كانت ثمة مراحل ثلاث مختلفة قدمت فى كل منها صيغ جديـدة حول مهام المسرح الاجتماعية، فقد كان من الواضح أنه ليست هناك مـراحل موازيـة لها فى البحث عن ماهية المسرح لديهم. ومدار البحث عن الماهيـة - فى هذا السياق - ليس البحث عن العناصر الجزئية المتكررة فى كـل مرحـلة، بل الصياغة الشاملة الكلية للماهية صياغة ترتكن إلى عناصر يحددهـا منـتجو الخطـاب، فى ذاتها تحديدا دقيقا، من ناحية، ويكشفون عن العلاقـات الجدليـة الـتى تربط بينها، من ناحية ثانية، ويؤصلون علاقة تلك العناصـر - سـواء فى تولدها أو فى تلقيها - بالواقع الاجتماعى، من ناحية ثالـثة. فـإذا تمـت تلك العمليات النقدية متزامنة ومتعاقبة تولدت نظرية تحدُّ ماهيـة المسـرح حـداً دقيقـاً، من ناحية، وتؤطر المسرح [بوصفه ممارسة اجـتماعية][٢٦] من ناحية ثانية.......ومن الواضح أن معاينة نتاجات كثير من

نقـاد الجيل الأول: طليمات، البارودي، مندور ،و لويس عوض، تشير إلى أن تأسـيس ماهية المسرح تأسيسا شاملا لم يكن شاغلا من الشواغل النقدية لهم، وإنما كل ما قدموه حول الماهية لم يكن سوى ملاحظات جزئية، قليلة، يستوى فى هـذا طليمات والبارودى ولويس عوض[٢٧]، وأيضا مندور الذى وإن بدا أكـثر منهم اهتماما بتقديم جوانب مختلفة تدخل فى إطار ماهية المسرح، فإنه كـان يركـز على عرضها عرضا جزئيا ميتسرا دائما[٢٨]، من ناحية، ومن ناحية أخرى لم يكن المصطلح النقدى لديه منضبطا ؛ إذ كان يستخدم - بكثرة لافـتة - مصطلح "الرواية" الذى يشيع فى أوساط الممثلين بديلا عن مصطلح المسرحية[٢٩].

٢- ولقـد كـانت الظاهرة السابقة مرتبطة بظاهرة أخرى تبدت - بوضوح - فى فصل الماهية؛ وهى انصباب جلّ عمل أولئك النقاد على تناول العناصر العامة الـتى تشكل النص المسرحى .وإذا كان قد تبدى - أحيانا - لدى بعض أولئك النقاد (أمثال : أحمد عباس صالح، شكرى عياد، رجاء النقاش) اهتمام واضح - إلى حـد ما - بتناول بعض جوانب ماهية المسرح، فإن هذا إنما يشير إلى الاخـتلاف النسـبى فى دور المؤسسة النقدية - ممثلة فى نقاد هذا الاتجاه - نـتيجة التغير فى حركة المسرح المصرى ؛ بمعنى أن الاهتمام النسبى الذى تـبدى لديهـم بماهيـة المسرح إنما ارتبط - فى جانب من جوانبه - بتراكم نتاجات إبداعية مصرية قبلت المؤسسة النقدية إدخالها تحت مسمى المسرح / الأدب المسرحى، ومن ثم جعلتها موضوعا للدرس.

٣ - وتتمـثل الظاهـرة الثالـثة الكاشفة عن عدم اقتدار منتجى ذلك الخطاب على تمييـز موضـوع نظـرية المسرح تمييزا دقيقا فيما كشف عنه درس الماهية الجماليـة لديهم من خفوت الفروق بين الوضعيين والماركسيين الأوليين. فقد تبدى انشغال التيارين جميعا بالشخصية المسرحية ودلالتها الاجتماعية، وبينما كـان لويـس عـوض والعالم يهتمان بمسألة الصراع من زوايا مختلفة، فإن مندور كان من أكثرهم فى التناول النظرى للصراع فى حين أنه كان مشغولا - فى نقده التطبيقى - بالبحث عن الحدث.

ولقد كانت تلك الظاهرة تتفاعل – بقوة – مع ظاهرة أخرى تبدت في درس المهمة، وهي ظاهرة:الربط بين النص المسرحي ومبدعه ربطا مباشرا، يجعل من أولهما دالا مباشرا على ثانيهما.

وليست تلك الظواهر الثلاث المتداخلة سوى ظواهر متجاوبة – في علاقتها بالسلبيات المختلفة التي شابت خطاب أولئك النقاد حول الماهية – في الدلالة على أن منتجي هذا الخطاب لم يستطيعوا تحديد موضوع نظرية المسرح تحديدا دقيقا.

ومن الواضح – أن خطاب أولئك النقاد كان معنيا – في المقام الأول – لا بتحليل جماليات النصوص والعروض المسرحية المختلفة التي تناولوها، بل بتوصيف بعض جوانبها وقد تدعم ذلك التوجه – في مرحلة الستينيات خاصة – نتيجة اتجاه كثير منهم إلى الاهتمام بتفسير النصوص المسرحية تفسيرا يدرأ التعارض بين الكُتَّاب، من جهة، والسلطة من جهة ثانية، والجمهور من جهة ثالثة.

وأما عن تأثير الأيديولوجيا على النظرية النقدية[30] فإن من البينّ أن الأيديولوجيا ليست عائقا أمام تأسيس النظرية، بل على العكس إنها تمثل شرطًا جوهرياً لقيام النظرية النقدية، وبصفة خاصة في العالم الثالث حيث تفرض طبيعته على النشاط الفني/ الأدبي / الفكري / الجمالي أن يسهم بفعالية في تغيير الواقع – بجوانبه المختلفة – والقضاء على سلبياته المتعددة. ولكن فاعلية جدل الأيديولوجيا مع النظرية النقدية تحدُها ثلاثة شروط تحققها يضمن إمكانية إنتاج النظرية، بينما غيابها يقضي على تلك الإمكانية، وهي:

- ألا تعوق الأيديولوجيا منتجي الخطاب النقدي عن أن يروا واقعهم بعمق، وأن يحدوا موضوع نشاطهم الذهني حداً صارماً.
- أن تخلو الأيديولوجيا – في ذاتها – من التناقضات .
- أن يتحقق تأسيس الأيديولوجيا والنظرية – على السواء – في إطار الحرية: حرية الفكر والتعبير، واكتشاف الواقع ونقده في آن.

ولقد كان منتجو خطاب النقد الاجتماعي في مصر (١٩٤٥ – ١٩٦٧) يفتقدون – بدرجة أو بأخرى – تلك الشروط مما جعل للأيديولوجيا التي بطَّنت

خطـــابهم الـــنقدى تمـــارس – دائمـــا – تأثيرات سلبية على ذلك الخطاب.فلم تكن الأيديولوجيا التى صاغوها تخلو من تناقضات مختلفة نتيجة التكوين الطبقى لهم(٢٩)، وكـــانت تلك التناقضات هى العامل الأساس الذى جعلهم لايستطيعون رؤية الواقع المصـــرى رؤية كاشفة لجوهره الحقيقى.غير أن العامل الأكبر الذى عاقهم عن أن يقدموا نظرية ما عن المسرح إنما هو افتقاد الحرية؛حرية الفكر والتعبير،مما جعل الناقد مشغولا – فى كثير من الأحيان – بكتابة ما يثبت عدم خروجه على الخطوط الـــتى حددتهـــا السلطة للإبداع بدلا من أن ينشغل بالعكوف على تصوراته وصيغه وآلياته ليطورها وليبرئها من التناقضات .

وإذا كان ذلك الناقد الاجتماعى قد انشغل دائما بالبحث عن مضامين الأعمال المســـرحية ،فإنـــه – فى ذلك – إنما كان يقوم بإنتاج أيديولوجيا طبقته الاجتماعية التى كانت – هى ذاتها – الطبقة التى تنتمى إليها سلطة يوليو.

وإذا كـــانت هذه الدراسة قد اكتفت بطرح السؤال عن وجود النظرية النقدية – أو عدم وجودها – فى نتاج أولئك النقاد فإن ثمة جوانب أخرى، متعددة فى ذلك النـــتاج تحـــتاج إلى مـــزيد مـــن التجلية والتعميق. وأهمها تأثير العلاقة بين الناقد والسلطة على تفسير أولئك النقاد للنصوص المسرحية فى مرحلة الستينيات خاصة، والحاجـــة إلى تعميـــق درس المؤثرات الأوروبية المختلفة التى أثرت فى نتاجات أولـــئك النقاد، وعلاقة النقد المسرحى الذى قدمه أولئك النقاد بنقدهم للأنواع الأدبية الأخرى. وثمة ضرورة للتعامل مع ذلك النتاج النقدى بوصفه كله تجريبًا حاول أن يؤطر أو يواكب التجريب فى المسرح المصرى فى تلك المرحلة، غير أن الأساس الـــذى يســـتند إليـــه ذلـــك الفهـــم للتجريب يختلف عن المفهوم الذى ساد فى هذه الدراسة(٣١).

✦ هوامش الخاتمة :

(١) انظر الفقرات الخاصة بمسرح بريشت فى فصلى المهمة والماهية فى هذه الدراسة.

(٢) انظـــر عرض ناهد الديب للجوانب التى أحاطت بتلقى بريشت فى المسرح المصرى إلى منتصف السبعينيات وتحليلها الذى يدلل على دور هذه الجوانب فى تقليل فاعلية تأثير بريشت على المسرح المصرى :

NAHED EL_DIEB:DIE WIRKUNGEN des STÜCKSCHREIBERS B.BRECHT in ÄGYPTEN S-S 13-15.

(٣) مسرحيات بريشت التى عرضت فى مصر إلى نهاية ١٩٦٧، هى :

- الاستثناء والقاعدة ١٩٦٤.
- طبول فى الليل ١٩٦٦.
- الإنسان الطيب ١٩٦٧.

بيـــنما بدأت تجارب تقديم مسرحيته الملحمية" دائرة الطباشير القوقازية" منذ ١٩٦٢، ثم توقفت ولم تعرض المسرحية إلا فى عام ١٩٦٨.

(٤) انظر:

NABIL EL_HAFFAR: BRECHT in ARABISCH: BEMERKUNGEN zur BRECHTREZEPTION in SYRIEN ,in :BRECHT 80,D.D.R 1980.S - S 56-57.

(٥) يمكن للتمثيل على ذلك مراجعة الفهم الذى تقدمه "لميس العمرى" لمهمة المسرح عند بريشت حيث تنطلق من الفهم الماركسى فى دراستها التالية:

LAMICE EL *AMARI:BREÇHT in der arabischen WELT,in :BRECHT 80:ABD,S-S 43*-54.

(٦) انظر فصلى المهمة والماهية من هذه الدراسة ولاسيما الفقرات الأخيرة منهما.

(٧) انظر العالم: الثقافة والثورة، مرجع سابق ، ص ٧٣ .

(٨) مندور: المسرح، مرجع سابق ، ص ١٥.

(٩) المعـــنى المـــتواتر للـــنظرية يركز على أنها مجرد تصورات عامة حول مجال أو موضوع معين. وهذا هو المعنى السائد لدى كثير من النقاد الأوروبيين الذى أسهموا فى دراسة نظريات المسرح، انظر الدراسات التالية :

- Carlson : Theories of The Theatre p 9.

- Gellrich :Tragedy and Theory :Ibid, المدخل

أما المعنى الذى تصوغه هذه الدراسة التنظيرية فهو لا يفصل بين الجانب الشامل فيها وبين اتصافها بالاتساق، من ناحية، وكونها نتاجا اجتماعيا وذات وظيفة اجتماعية من ناحية ثانية.

(١٠) انظـر : عـبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبى، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨ ص ٧.

(١١) انظر : سيد البحراوي: البحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، مرجع سابق، ص ١١، وهو يطلق صفة الاتساق على المنهج لا على النظرية.

(١٢) Eagelton, Terry : The Siginificance of Theory ,basil blackwell p 24.

(١٣) انظر: Eageleton, Ibid p 25

(١٤) انظر: - FÜGEN, NOBERT : DIE HAUPTRICHTUNGEN der ITERATURSOZIOLOGIE und Ihre METHODEN ,6: Auflage BONN1974.SS 59 60.
- HAARMANN HERMANN:THEATRE und GESCHICHTE :zur THEORIE des THEATERS als gesellschaftlischer PRAXIS ,FOUS VERLAG GISSEN 1974 .

(١٥) أول دراســة أكاديميــة عن المسرح العربى هى دراسة محمود حامد شوكت التى قدمهــا لقســم اللغة العربية بآداب القاهرة عام ١٩٤٧، بعنوان " المسرحية فى شعر شــوقى". ونشــرها فى العــام نفسه. وقبل هذا التاريخ بسنوات قليلة جدا كان معهد التمــثيل قد بدأ يستقر، وليس من الواضح إن كان من يدرسون فيه قد أصدروا كتبا عــن المســرح العربى أم لا، بدليل أن محاضرات مندور فيه – والتى نشرها تحت عنوان " فى الأدب والنقد " ١٩٤٩ – لا علاقة مباشرة لها بالمسرح العربى.

(١٦) انظر: FÜGEN HANS NOBERT:WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE, S 13.

(١٧) يمكــن القــول – تعميما – إنه حتى بداية الستينيات كان نقاد المسرح فى مصر لا يكــادون يعرفون شيئا عن تاريخ النقد المسرحى فى مصر حتى ١٩٤٥، ولايستثنى من هذا سوى بعض الكتابات، ومنها كتابات محمد تيمور، وفرح أنطون. وقد أخذت مؤسســة الجامعــة ومعهــد الفنون المسرحية يهتمان – منذ بداية الستينيات فقط – بتاريخ النقد المسرحى فى مصر، فقدمت دراسات قليلة حتى ١٩٦٧، وهى :

- السـيد حسـن عيد : تطور النقد المسرحي في مصر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة ١٩٦٥.
- أحمد شمس الدين الحجاجي : النقد المسرحي في مصر ١٨٧٦ - ١٩٢٣، رسالة ماجستير مقدمة إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٦٥.

(١٨) هذا ما تكشف عنه مراجعة كتابات مندور، لاسيما كتبه : المسرح، المسرح النثرى، ومسـرح توفيق الحكيم، في مواضع مختلفة منها. كما يتجلى الأمر نفسه في بعض كـتابات لويـس عـوض، ومن أوضحها مقالاته عن ظاهرة "الأقنعة الرومانية" في كتابه: دراسات في النقد والأدب .

(١٩) هـناك مواقف متعددة تشير إلى تواتر هذا الموقف بين كثير من المثقفين المنتمين إلى الجيـل السابق على الجيل الأول من نقاد هذا الاتجاه ؛ فمن المعروف أن محمد حسـين هيكل لم يضع اسمه على الطبعة الأولى من "زينب" - والتى حملت عنوان "مـناظر وأخلاق ريفية" - واكتفى بوضع تعبير: بقلم فلاح مصرى. كما أن توفيق الحكيـم أيضا كان لا يشير إلى اسم عائلته على المسرحيات التى كان يكتبها للفرق الأهلية في العشرينيات، قبل سفره إلى فرنسا. ومن المنقول عن العقاد أنه كان يرى أن قـراءة الشعر أكثر فائدة من قراءة الرواية...... ولكن المفارقة اللافتة إن هؤلاء الأدبـاء -رغـم ذلـك- قـد استخدموا الأنواع الأدبية المستحدثة في "التعبير" عن تجاربهم.

(٢٠) انظر تحليل نتاجات مندور، وكمال عيد في فصل المهمة في هذه الدراسة.

(٢١) Daniels , Barry: Revolution in the Theatre P22.

(٢٢) De stael : On Dramatic Art : in :Sources of Dramatic Theory, volume 2 by Michael .j. Sidnell Cambridge University press1994. p 185 .

(٢٣) Daniels ,Ibid: p 22.

(٢٤) انظر : Daniels , Ibid : p p 24 - 25.

(٢٥) Daniels,Ibid p 22

(٢٦) HERMANN HAAMANN: E.B.D, S3.

(٢٧) لعـــل ذلك أن يكون قد اتضح فى فصل الماهية فى هذه الدراسة. ومن الملاحظ أنه مـــن بين مقالات طليمات والبارودى المتعددة حول المسرح كان أقلهما ما برز فيها اهتمامهما بالماهية، ومنها :

- الــبارودى : فـــن المسرح، الرسالة، عدد ١٩ يناير ١٩٤٨ .وفيه يؤكد البارودى على أن الواقعية هى الصلة الفنية بالواقع .
- طـــليمات : المســـرح اســـتثارة الواقع ...وليس الواقع، الرسالة، عدد ٢١ يناير ١٩٥١، ص - ص ٨٧ - ٨٩

وفيه يؤكد طليمات أن المسرح يعتمد على مادة من الواقع أو المجتمع ويصوغها جماليا.

(٢٨) انظر : مندور: فى الأدب والنقد ص - ص ١٤٢ - ١٨٣، حيث خصصها لتناول مسائل المسرح ونقده، بينما تناول بعض مسائله الأخرى فى فصل"لمحات من تاريخ النقد " ص - ص ٥١ - ١١٦،وأيضا فى فصل "المذاهب الأدبية" ص - ص ١١٧ - ١٤١ وقـــد عرض مندور فى ص - ص ١٤٢ - ١٦٤ تطور أدب المسرح من اليونان إلى المسرح الحديث عرضاً مبتسرًا يصعب اتخاذه مصدرا من مصادر درس مندور للماهية.

(٢٩) انظر : مندور، المرجع السابق، ص - ص ١٦٩ - ١٨٣ حيث تبرز لديه المبادلة الدلالية بين "المسرحية " و"الرواية" .ومن الجدير بالملاحظة أن تلك المبادلة الدلالية قـــد بـــرزت فقـــط فى الصفحات التى كان مندور يتحدث فيها عن النقد المسرحى التطـــبيقى، بيـــنما لم ترد فى الصفحات الأخرى التى عرض فيها جوانب من تطور المســـرح الأوربى، والـــتى أشرنا إليها فى الهامش السابق، ولعل هذه الظاهرة ترتد أيضا إلى التأخر النسبى لاستقرار مصطلح لمسرح فى الثقافة العربية الحديثة ؛ فكما يشـــير محمـــد كـــامل الخطيب كانت كلمة الرواية تطلق - أولا على المسرحية، ثم أضيفت إليها صفة التشخيصية تمييزا لها عن الرواية، ثم استعمل أيضا تعبير "رواية تمثيـــلية" قبل أن تستقر دلالة كلمة المسرح ....انظر : محمد كامل الخطيب (محرر ومقدم) :نظرية المسرح، ج١، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٩٤، ص ٧ من التمهيد.

(٣٠) انظر تفصيل ذلك فى فصل الأيديولوجيا فى هذه الدراسة.

(٣١) يـــرى أحمد شمس الدين الحجاجى أن المسرح المصرى لايزال منذ نشأته – إلى الآن – فى طـــور الـــتجريب، وأنه لم يتبلور بعُد تبلورًا يتمثل فى بروز أشكال فنية خاصـــة بـــه .وقد تبدت بعض جوانب من فرضيته تلك فى دراسة لمسرحية شوقى "مجـــنون ليلى"، ثم فى خاتمة دراسته للمسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، انظر:

– أحمـــد شمس الدين الحجاجى: الأسطورة فى الأدب العربى، دار الهلال، ١٩٨٣، الفصل الخاص بمسرحية شوقى مجنون ليلي.

– أحمد شمس الدين الحجاجى : المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، دار الهلال ، ١٩٩٥ ، ص – ص ٣٦٨ – ٣٦٩ .



المصادر والمراجع

✦ **المصادر والمراجع :**

من المفيد تقديم الملاحظات التالية قبل رصد **المصادر** خاصة .

١- المقصـــود بالمصادر هنا كل كتابات نقاد الاتجاه الاجتماعى فى النقد المسرحى والأدبى، وفى المجالات الأخرى أيضاً .

٢- الحد الزمنى لتلك الكتابات يقع ما بين ١٩٤٥ - ١٩٦٧، ولكن فى حالة بعض الـــنقاد الذيـــن قدمـــوا نتاجا نقديا أو فكريا قبل ١٩٤٥ - مثل سلامة موسى ومـــندور - فـــإن ذلك النتاج يدخل فى إطار المصادر، ولاسيما حين يتضمن بعـــض التصـــورات التى طرحها هؤلاء النقاد بداية من ١٩٤٥. وأما كتابات بعـــض هـــؤلاء النقاد بعد ١٩٦٧ - مثل كتابات غالى شكرى - فتدخل فى إطـــار المراجع، حين يتم الاستعانة بها فى تفسير بعض جوانب النتاج النقدى والأيديولوجى لهؤلاء النقاد.

٣- لمـــا كانت الدوريات المختلفة تكاد تكون المصدر الأساسى الذى قدم فيه هؤلاء الـــنقاد إنـــتاجهم فإنــــه قد تمت - فى معظم الأحيان - الإشارة فى الهوامش الداخـــلية إلى أمـــاكن النشـــرات الأولى لكتابات هؤلاء النقاد. ولن تعاد هذه الإشـــارة هـــنا إلا فى حالة واحدة فقط ،وهى الاعتماد على مادة منشورة فى الدوريـــات ولـــم يتم نشرها - حتى الآن - فى كتب، وهذا ما تبدو أهميته - بوضـــوح فى حالة كثير من النقاد، أمثال: أحمد عباس صالح، زكى طليمات، أميـــر اســـكندر، فـــاروق عـــبد القادر، صبحى شفيق، عبد الفتاح البارودى، وغيرهم آخرون.

٤- فى حالـــة الاعـــتماد عـــلى الطبعات غير الأولى من كتابات هؤلاء النقاد، يتم إثـــبات تاريخ الطبعة الأولى بعد اسم المؤلف مباشرة.وإن كان من الضرورى الإشارة إلى أن بعض تلك الكتابات لايتضمن إشارة إلى تاريخ النشر .

٥- فى حالة تعدد كتابات مؤلف ما يتم ترتيبها ترتيبا تاريخيا.

٦ – هناك عدد قليل من كتابات هؤلاء النقاد يحمل تاريخ نشر ما بعد ١٩٦٧، لكنه يتضـــمن مقـــالات نشرت للمرة الأولى فى الدوريات حتى نهاية ١٩٦٧.ومن أمثلة هذا :

– رجاء النقاش : مقعد صغير أمام الستار، ١٩٧٠ .

– لويس عوض : لمصر والحرية : مواقف سياسية ١٩٧٧.

◈◈◈

– أحمـــد عـــباس صالح : الصراع بين اليمين واليسار فى الإسلام، ست مقالات، مجلة الكاتب، الأعداد من أكتوبر إلى مارس ١٩٦٥.

– أحمد عباس صالح : الالتزام فى الفن، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٦.

– أحمـــد عـــباس صالح: دراسات فى نظرية المسرح، مجلة الكاتب، عدد أكتوبر ١٩٦٧ .

– أحمد عباس صالح : دراسات فى نظرية المسرح : معنى الصراع فى الدراما، مجلة الكاتب عدد نوفمبر ١٩٦٧.

– أحمـــد عـــباس صـــالح :نصب ..أم جرأة ..أم عبط؟ روز اليوسف، عدد ١٨ ديسمبر ١٩٦٧.

– أحمـــد عـــباس صالح (١٩٦٧) : مقدمة مسرحية " بلاد بره "، مسرح نعمان عاشور، الجزء الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٦.

– أمير اسكندر:الثورة والمسرح الدرامى، مجلة المجلة، عدد يوليو ١٩٦٥.

– أميـــر اســـكندر: المثقفون والصراع ضد القهر فى مسرحيات ميخائيل رومان، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٦.

– رجاء النقاش : فى أزمة الثقافة المصرية، دار الآداب، بيروت ١٩٥٨.

– رجاء النقاش : المسرح والثورة، مجلة الكاتب، عدد يوليو ١٩٦٤.

- رجاء النقاش : في أضواء المسرح، دار المعارف، ١٩٦٥ .
- رجاء النقاش : أدب وعروبة وحرية، المؤسسة المصرية العامة للأنباء والنشر والتوزيع والطباعة، بدون تاريخ.
- رجـاء النقاش : أدباء ومواقف، منشورات المكتبة العصرية، صيدا - بيروت، ١٩٦٦.
- رجـاء الـنقاش : مقعـد صـغير أمام الستار، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ .
- زكي طليمات:المسرح المصري في هذه الحرب، الهلال، يناير- فبراير١٩٤٥.
- زكي طليمات : لماذا نذهب إلى دور التمثيل، الهلال، مايو ١٩٤٥.
- زكي طـليمات : في الضـحك وفي فـن الفكاهة بالمسرح المصري، الهلال، مارس - إبريل ١٩٤٦
- زكي طليمات - وقفات في تاريخ فن التمثيل، الهلال، مايو - يونيه ١٩٤٦.
- زكي طليمات : المسرح المصري في عام، مجلة الكتاب، عدديوليو ١٩٤٦.
- زكي طـليمات : المسـرح المصـري في خدمة العقيدة الوطنية، الرسالة، ٣ ديسمبر ١٩٥١.
- زكي طـليمات : المسـرح المصري في خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد٢١ يناير١٩٥٢.
- زكي طليمات : مفاهيم للمناقشة : هل بدأ المسرح العربي بداية خاطئة ؟ ،مجلة المجلة، عدد يناير ١٩٦٧.
- زكي طليمات : مفاهيم مسرحية للمناقشة، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٧.
- سـعد أردش: الملحمية والتربية الاجتماعية في مسرح برخت، مجلة المسرح، عدد فبراير ١٩٦٤ .

- سعد أردش : نحو فكر مسرحى جديد، مجلة المجلة، عدد مايو ١٩٦٥.
- سعد أردش: تجربتى مع مسرح ب. بريخت، مجلة المجلة، عدد مارس ١٩٦٧.
- سلامة موسى: الاشتراكية، المطبعة المصرية الأهلية، بدون تاريخ.
- سلامة موسى (١٩٢٧) : حرية الفكر، جزآن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.
- سلامة موسى (١٩٤٥) : البلاغة العصرية واللغة العربية، المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٤٥.
- سلامة موسى (١٩٥٤) : كتاب الثورات، ط٢، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٠..
- سلامة موسى : الأدب للشعب، مكتبة الأنجلو، ١٩٥٦.
- سلامة موسى: برنارد شو، مكتبة الأنجلو، ١٩٥٦ .
- شكرى عياد : مقدمة ترجمته كتاب إليوت : ملاحظات نحو تعريف الثقافة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، بدون تاريخ.
- شكرى عياد: تجارب فى الأدب والنقد، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧.
- شكرى عياد : الحضارة العربية، المكتبة الثقافية، عدد ١٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧.
- شكرى عياد :الأدب فى عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ .
- عبد الفتاح البارودى: فن المسرح، مجلة الرسالة، عدد ١٩ يناير ١٩٤٨ .
- عبد الفتاح البارودي: فن المسرح، مجلة الرسالة، عدد ١٥ مارس ١٩٤٨.
- عبد الفتاح البارودى:الموسم المسرحى،مجلة الكتاب، عدديونيو ١٩٥٢ .

- عـبد الفتاح البارودى: مشكلة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٩ سبتمبر ١٩٥٢.
- عـبد الفـتاح البارودى:رسالة المسرح فى العهد الجديد، مجلة الثقافة، عدد ٢٠ أكتوبر ١٩٥٢.
- عـبد الفتاح البارودى: الفن التمثيلى فى العهد الجديد،مجلة الكتاب، عدد نوفمبر ١٩٥٢.
- عبد القادر القط : فى الأدب المصرى المعاصر، مكتبة مصر، ١٩٥٥ .
- عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠
- عـلى الـراعي: مسرح برنارد شو: دراسة تحليلية لأصوله الفكرية والجمالية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٣ .
- عـلى مـتولى صـلاح : المسـرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد١٧ ديسمبر ١٩٥١.
- عـلى مـتولى صـلاح : المسـرح المصرى فى خدمة العقيدة الوطنية، مجلة الرسالة، عدد٢١ يناير١٩٥٢.
- غالى شكرى: سلامة موسى وأزمة الضمير العربى، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٢.
- غالى شكرى: ثورة الفكر فى أدبنا الحديث، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٥ .
- غـالى شكرى : ثورة المعتزل : دراسة فى أدب توفيق الحكيم، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٦.
- غالى شكرى : ماذا أضافوا إلى ضمير العصر، دار الكاتب العربى، ١٩٦٧.
- فـاروق عـبد القادر : اتجاهات ثورية فى المسرح المصرى: يوسف إدريس، مجلة المسرح، عدد يوليو ١٩٦٤ .
- فـؤاد دواره : فى النقد المسرحى، المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥.
- كمال عيد : دراسات فى الأدب والمسرح، الدار القومية للطباعة والنشر،١٩٦٦.

- لويس عوض (١٩٤٥) : مقدمة ترجمته فن الشعر لهوراس، ط ٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨ .
- لويس عوض (١٩٤٦) : مقدمة ترجمته بروميثيوس طليقا لشيللى، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦.
- لويس عوض (١٩٥٠) : فى الأدب الإنجليزى الحديث، ط ٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠ .
- لويس عوض (١٩٤٧) :بلوتولاند وقصائد أخرى، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- لويس عوض :المسرح المصرى، دار ايزيس، ١٩٥٤ .
- لويس عوض : النقد فى الأدب الأمريكى، ضمن كتاب:الأدب الأمريكى، إشراف طه حسين، مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٤ .
- لويس عوض : دراسات فى أدبنا الحديث، دار المعرفة، ١٩٦١ .
- لويس عوض (١٩٦٣) :الاشتراكية والأدب، ط٢، دار الهلال، ١٩٦٨ .
- لويس عوض (١٩٦٤) : دراسات فى النقد والأدب، ط٢، مكتبة الأنجلو، ١٩٦٥.
- لويس عوض : الجامعة والمجتمع الجديد، الدار القومية، ١٩٦٤.
- لويس عوض : دراسات عربية وغربية، دار المعارف، ١٩٦٥.
- لويس عوض : مذكرات طالب بعثة، روز اليوسف، ١٩٦٥.
- لويس عوض (١٩٦٦) : مقدمة روايته العنقاء، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠.
- لويس عوض : المؤثرات الأجنبية فى الأدب العربى الحديث، المبحث الثانى: الفكر السياسى والاجتماعى، القسم الأول :من الحملة الفرنسية إلى عهد إسماعيل، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٦٣.

- لويس عوض :دراسات فى النظم والمذاهب، دار الهلال ١٩٦٧.
- لويس عوض (١٩٦٧) : الثورة والأدب، روز اليوسف، ١٩٧١.
- لويس عوض: لمصر والحرية: مواقف سياسية، دار القضايا بيروت، ١٩٧٧.
- محمد مفيد الشوباشى: الفلسفة السياسية، دار الكشاف، بيروت ١٩٥٥.
- محمـــد مفيـــد الشوباشى: العرب والحضارة الأوربية، الكتبة الثقافية، عدد ٤٣، أغسطس ١٩٦١.
- محمـــد مفيـــد الشوباشى: الأدب ومذاهبه من الكلاسيكية الأوربية إلى الواقعية الاشتراكية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- محمدمندور(١٩٤٤) : فى الميزان الجديد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور(١٩٤٩) : فى الأدب والنقد، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور (١٩٥٤) : مسرحيات شوقى، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمـــد مـــندور: جولة فى العالم الاشتراكى، منشورات البعث الجديد، القاهرة ١٩٥٧ .
- محمد مندور: مسرحيات عزيز أباظة: محاضرات عن مسرحيات عزيز أباظة، معهد الدراسات العربية العالية،١٩٥٨ .
- محمد مندور (١٩٥٧) : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ .
- محمد مندور(١٩٦٠) : المسرح ،ط٣، دار المعارف،١٩٨٠.
- محمد مندور: المسرح النثرى(١٩٥٦) : دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور: الثقافة وأجهزتها، مركز التربية الأساسية فى العالم العربي، طبع دار المعارف، ١٩٥٨.
- محمد مندور(١٩٦٠) :الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.

- محمد مندور(١٩٦٠) : مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، بدون تاريخ .
- محمد مندور:ثورتنا الاجتماعية والأدب ،مجلة الكاتب، عدد سبتمبر ١٩٦١ .
- محمد مندور: وحسابنا الأخلاقى، مجلة الكاتب، عدد أغسطس ١٩٦٣.
- محمد مندور(١٩٦٤) : النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور: كتابات لم تنشر، دار الهلال، ١٩٦٥.
- محمد مندور: فى المسرح المصرى المعاصر، دار نهضة مصر، ١٩٧١.
- محمد مندور: فى المسرح العالمى، دار نهضة مصر، بدون تاريخ.
- محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر، ١٩٨٨.
- محمد مندور: صفحات من تاريخ مصر المعاصرة: مقالات فى السياسة والاقتصاد ١٩٤١ - ١٩٤٨، دار المستقبل العربى، القاهرة ١٩٩٣.
- محمود أمين العالم بالاشتراك مع عبد العظيم أنيس(١٩٥٥) : فى الثقافة المصرية، ط ٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٨٨.
- محمود أمين العالم : معارك فكرية ، دار الهلال، ١٩٦٦.
- محمود أمين العالم(١٩٥٣) : فلسفة المصادفة، دار المعارف ١٩٧٠.
- محمود أمين العالم : الثقافة والثورة: مقالات فى النقد، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٠
- محمود أمين العالم : الوجه والقناع فى مسرحنا العربى المعاصر، دار الآداب، بيروت ١٩٧٣ .

✦ **الدوريات التالية :**

١- آخر ساعة ١٩٤٥ - ١٩٦٧.

٢- الأدب ١٩٥٦ - ١٩٦٤ .

٣- الأديب المصرى ١٩٥٠ - ١٩٥٢.

٤- الأهرام ١٩٤٥ - ١٩٦٧.

٥- الثقافة ١٩٥٣ / ١٩٦٣ - ١٩٦٧.

٦- حوار ١٩٦٢ - ١٩٦٥.

٧- روز اليوسف ١٩٤٥ - ١٩٦٧.

٨- الشعب ١٩٥٦ - ١٩٥٩ .

٩- الشهر ١٩٥٨ - ١٩٦٢.

١٠- الطليعة ١٩٦٥ - ١٩٦٧.

١١- الكاتب ١٩٦١ـــ ١٩٦٧.

١٢- الكاتب المصرى ١٩٤٥ - ١٩٥١.

١٣- المجلة ١٩٥٧ - ١٩٦٧.

١٤- المسرح ١٩٦٤ - ١٩٦٧.

١٥- المصور ١٩٤٥ - ١٩٦٧.

✦ ثانيا المراجع العربية :

- إبـــراهيم حمـــاده : خيـــال الظـــل وتمثيليات ابن دانيال، دراسة وتحقيق، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٣.
- إبراهيم العيسوى: مستقبل مصر: دراسة فى تطور النظام الاجتماعى ومستقبل التنمية الاقتصادية فى مصر، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٣.
- ابـــراهيم مدكور(تصدير ومراجعة) : معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- أحمد إبراهيم الهوارى: نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، ط٢، دار المعارف ١٩٨٣.
- أحمـــد حمـــروش: خمس سنوات فى المسرح، الدار المصرة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.
- أحمد حمروش: المسرح من الكواليس، روزاليوسف، الكتاب الذهبى، ١٩٦٦.
- أحمد رشدى صالح : الأدب الشعبى، ط٣، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧١.
- أحمـــد شـــمس الديـــن الحجاجي: العرب وفن المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: النقد المسرحى فى مصر ١٨٧٦ – ١٩٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣.
- أحمد شمس الدين الحجاجي: المسرحية الشعرية فى الأدب العربى الحديث، دار الهلال ١٩٩٥.
- أحمـــد صادق سعد : صفحات من اليسار المصرى فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ١٩٤٥ – ١٩٤٦، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.
- أحمد كمال زكى: النقد الأدبى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

- أحمد مطلوب : معجم النقد العربى القديم، جزآن، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٩.
- توفيق الحكيم : البيان الملحق بمسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٨١.
- جابر عصفور : نقد الشعر عند محمد مندور: مجلة الكاتب، أعداد سبتمبر- نوفمبر ١٩٧٦.
- جابر عصفور : المرايا المتجاورة: دراسة فى نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣.
- جابر عصفور: محمد مندور: تحولات ناقد، مجلة أدب ونقد، عددنوفمبر ١٩٩٠
- جابر عصفور: قراءة التراث النقدى، ط١، دار سعاد الصباح، القاهرة - الكويت، ١٩٩٢.
- جابر عصفور: إضاءات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٤.
- جلال العشرى : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨١ .
- جمال عبد الناصر: الميثاق الوطنى، طبع الهيئة العامة للاستعلامات، بدون تاريخ.
- جمال عبد الناصر: وثائق ثورة يوليو، طبع اللجنة العربية لتخليد القائد جمال عبد الناصر، دون تحديد لتاريخ النشر أو مكانه.
- جمال مجدى حسنين: البناء الطبقى فى مصر"١٩٥٢ - ١٩٧٠" دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٠.
- جمال مقابلة : شكرى عياد، سلسلة نقاد الأدب، العدد ٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢.
- جميل صليبا : المعجم الفلسفى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٣.

- حســن فــتح الباب: محمد مفيد الشوباشى، العدد ١٩، سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧.
- حسن محسن : المؤثرات الغربية فى المسرح المصرى المعاصر، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٩.
- حسين مروة : دراسات نقدية فى ضوء المنهج الواقعى، ط٣، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٦ .
- حيــاة جاســم محمــد : الدراما التجريبية فى مصر"١٩٥٠ - ١٩٧٠" والتأثير الغربى عليها، دار الآداب بيروت، ١٩٨٣.
- خيــرى عزيــز: أدبــاء على طريق النضال السياسى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.
- رجــاء عيــد : فلســفة الالتزام فى النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، منشاة المعارف، الإسكندرية ١٩٨٨.
- رشاد رشدى : ما الأدب، مكتبة الأنجلو، ١٩٦١.
- رفعــت الســعيد : الصحافة اليسارية فى مصر ١٩٢٥ - ١٩٤٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٤.
- رفعــت السعيد : تاريخ المنظمات اليسارية المصرية ١٩٤٠ - ١٩٥٠، ط١، دار الثقافة الجديدة القاهرة ١٩٧٦.
- رفعــت الســعيد : تــاريخ الحركة الشيوعية:الوحدة. الانقسام. الحل(١٩٥٧ - ١٩٦٥) دار الثقافة الجديدة ١٩٨٦.
- رفعت سيد أحمد: الدين والدولة والثورة فى مصر، دار الهلال، فبراير ١٩٨٥.
- رمضـــان بسطاويسى محمد: علم الجمال عند لوكاتش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١.

- رمضـــان الصـــباغ : بين الفلسفة والنقد : الماركسية والالتزام، فصول، المجلد الخامس، عدد سبتمبر ١٩٨٥.
- ســـامية أحمد أسعد : النقد المسرحى والعلوم الإنسانية، فصول، المجلد الرابع، عدد ديسمبر، ١٩٨٣.
- ســـعيد اسماعيل على: الفكر التربوى العربى الحديث، العدد ١١٣، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨٧.
- الســـعيد محمـــد بـــدوى: مستويات العربية المعاصرة فى مصر، دار المعارف ١٩٧٣.
- سمير غريب : السريالية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨.
- سهير القلماوى: ألف ليلة وليلة، مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٤٣.
- السيد عبد الحليم الزيات: البناء الطبقى والتنمية السياسية فى المجتمع المصرى، دراســـة سوسيو تاريخية، ١٨٠٥ - ١٩٥٢، ج١: طبقات المجتمع المصرى، دار المعارف ١٩٨٥..
- ســـيد الـــبحراوى: الـــبحث عن المنهج فى النقد العربى الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣ .
- الســـيد ياســـين : تحـــليل مضمون كتابات الفكر القومى العربى، ضمن كتاب: القوميـــة العربية فى الفكر والممارسة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ١٩٨٠.
- شـــكرى عيـــاد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، العدد ١٧٧، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٩٣
- طـــارق البشرى: الحركة السياسية فى مصر ١٩٤٥ - ١٩٥٢، دار الشروق، ١٩٨٣ .

- عاصـم الدسـوقى : مصر فى الحرب العالمية الثانية ١٩٣٩ – ١٩٤٥، طبع معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٦.

- عبد الحميد القط:عبد القادر القط والنقد العربى، مكتبة الخانجى ١٩٨٩ .

- عبد الحميد القط: عبد القادر القط :ناقد ومنهج، مكتبة الأنجلو ١٩٩١.

- عـبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٥٦.

- عبد الحميد يونس: الظاهر بيبرس فى القصص الشعبى، المكتبة الثقافية، عدد ٣، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، بدون تاريخ.

- عـبد الحميـد يونس : خيال الظل، المكتبة الثقافية، عدد ١٣٨، الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٣.

- عـبد الـرحمن بن زيدان : إشكالية المنهج فى النقد المسرحى، المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦.

- عـبد السـلام المسـدى: قاموس اللسانيات مع مقدمة فى علم المصطلح، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٨.

- عـبد الله العروى: مفهوم الأيديولوجيا، ط٤، المركز الثقافى العربى، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨٨.

- عـبد الله العـروى: مفهوم الحرية، ط ، المركز الثقافى العربى بيروت – الدار البيضاء، ١٩٨.

- عـبد العظيم رمضان : صراع الطبقات فى مصر ١٨٣٧ – ١٩٥٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٨. ،

- عـبد العظيم رمضان : الفكر الثورى فى مصر قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، مكتبة مدبولى ١٩٨١.

- عــبد المجيــد حنون : اللانسونية وأثرها في رواد النقد العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.
- عبد المعبود الجبيلي وشهدى عطية:أهدافنا الوطنية، مطبعة الرسالة ١٩٤٥ .
- عــبد المنعم تليمة: مندور: مرحلتان في حياته وفكره، مجلة الطليعة، عدد مايو ١٩٧٥.
- عــبد المــنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، ط٢، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٦.
- عــبد المنعم تليمة: مداخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨.
- عــبد المنعم تليمة : مدخل كتابه: النقد العربي، وعنوانه: النقد العربي الحديث : بحث في الاتجاهات والأصول والمناهج، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨٤.
- عــبد المــنعم تليمة: تصور التاريخ الأدبي في كتابات لويس عوض، مجلة أدب ونقد، عدد، مايو ١٩٩٠.
- عز الدين اسماعيل : التفسير النفسي للأدب، ط٤، مكتبة غريب ١٩٨٤.
- عطية عامر: لغة المسرح العربي، ج١، المطبعة الكاثوليكية، بيروت ١٩٦٧.
- على شلش : اتجاهات الأدب ومعاركه في المجلات الأدبية في مصر ١٩٣٩ – ١٩٥٢، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٩١.
- على الدين هلال: السياسة والحكم في مصر : العهد البرلماني١٩٢٣ – ١٩٥٢، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٧٧.
- عــلى الدين هلال : جذور الاشتراكية الديمقراطية في الفكر السياسي المعاصر، ضمن كتاب الاشتراكية الديمقراطية، دار الهلال ، بدون تاريخ.
- غالي شكري: محمد مندور: الناقد والمنهج، ط١، دار الطليعة، بيروت ١٩٨١.

- غالى شكرى : المثقفون والسلطة فى مصر، أخبار اليوم ١٩٩١.

- غـــالى شكرى : النهضة والسقوط فى الفكر المصرى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

- فـــاروق خورشـــيد : فى الـــرواية العربية : عصر التجميع، ط٣، دار الشروق ١٩٨٢.

- فاروق خورشيد (بالاشتراك مع محمود ذهنى): فن كتابة السيرة الشعبية، ط٢، دار الشروق ١٩٨٠.

- فاروق العمرانى: تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٨.

- فـــاروق العمـــرانى: النزعة الإنسانية الجمالية فى نظرية مندور النقدية، فصول المجلد التاسع، عدد فبراير ١٩٩١.

- فؤاد دوارة:عشرة أدباء يتحدثون، دار الهلال، ١٩٦٥ .

- فـــؤاد دوارة : محمـــد مـــندور، سلسلة نقاد الأدب، العدد ١٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٩٦.

- فؤاد قنديل : محمد مندور، دار الغد العربى، القاهرة ١٩٨٧.

- كـــامل زهيـــرى : آراء ومواقف فى الاشتراكية والديمقراطية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٣.

- مجمـــع الـــلغة العـــربية: المعجـــم الفلسفى، طبع الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة ١٩٨٣.

- محمـــد بـــرادة: محمـــد مندور وتنظير النقد العربى، ط٢، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦.

- محمـــد زغـــلول سلام : النقد الأدبى الحديث : أصوله واتجاهات رواده، منشاة المعارف، الإسكندرية ١٩٨١.

- محمـــد سلماوى : أصول الاشتراكية البريطانية "الفابية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨.
- محمد عاطف غيث: معجم علم الاجتماع، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩.
- محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبى، ط١، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٩.
- محمد غنيمى هلال : فى النقد المسرحى، دار نهضة مصر بدون تاريخ.
- محمـــد كـــامل الخطيب: نظرية المسرح، القسم الأول، وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٤.
- محمـــد المديـــونى: إشـــكاليات تأصيل المسرح العربى، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، تونس ١٩٩٣.
- محمد مصطفى هدارة: مقالات فى النقد الأدبى، دار القلم، القاهرة ١٩٦٤.
- محمـــد يوســـف نجم : المسرحية فى الأدب العربى الحديث، ط٣، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٠.
- محمود ذهنى: سيرة عنترة، ط٢، دار المعارف ١٩٨٤.
- محمـــود حامد شوكت : المسرحية فى شعر شوقى، مطبعة المقطم والمقتطف، ١٩٤٧.
- مجدى وهبه : معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
- مراد وهبه : المعجم الفلسفى، ط٣، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٣.
- مصـطفى عبد الغنى: المثقفون وعبد الناصر، ط١، دار سعاد الصباح، القاهرة – الكويت، ١٩٩٣ .
- نـــبيل راغـــب: رشـــاد رشدى، سلسلة نقاد الأدب، العدد ١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

- نبيه عبد الله : تطور فكرة القومية العربية فى مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥.
- نفوسة زكريا : تاريخ الدعوة إلى العامية وآثارها فى مصر، ط١، دار نشر الثقافة، الإسكندرية ١٩٦٤.
- نهاد صليحة : المسرح بين النظرية الفلسفية والنظرية الجمالية، فصول، المجلد الخامس، العدد الرابع، سبتمبر ١٩٨٥ .
- يوسف إدريس : نحو مسرح عربى، لا مكان للنشر، ١٩٧٤.
- يوسف حسن نوفل : تطور لغة الحوار فى المسرح المصرى، دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٨٥.

✦ المراجع المترجمة :

- أرسطو: كتاب الشعر، ترجمة شكرى عياد، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ .
- إرنست فيشر : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، ط ٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- إريك بنتلى : المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٥.
- ألكسندر فاديف : الواقعية الاشتراكية، ضمن كتاب الواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٧٦.
- بوريس سوشكوف: الواقعية وتطورها التاريخى، ضمن كتاب مشكلات علم الجمال الحديث : قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة، دار الثقافة الجديدة ،القاهرة ١٩٧٩.

- تـودوروف: تطـور الـنظرية الأدبية، ترجمة احمد طاهر حسنين، مجلة ألف العدد الأول، ١٩٨.

- تيـرى ايجلـتون : الماركسـية والنقد الأدبى، ترجمة جابر عصفور، فصول، المجلد الخامس، العدد الثالث، يونيو ١٩٨٥.

- جـان دوفيـنيو: سوسـيولوجيا المسرح، ترجمة حافظ الجمالى، وزارة لثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٦.

- جـورج طومسون : إسخيلوس وأثينا: دراسة فى الأصول الاجتماعية للدراما، ترجمة صالح جواد الكاظم، ط٢، وزارة الثقافة العراقية ١٩٨٢.

- جـورج لوكاتش: دراسات فى الواقعية الأوربية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢.

- رامـان سـلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩١.

- صـبرى حافظ : النقد فى الأدب العربى الحديث، ترجمة مؤمنة بشير العوف، ضـمن كتاب :أعلام الأدب العربى المعاصر، طبع المعهد الألمانى للدراسات الشرقية، بيروت ١٩٩٦.

- كريسـتوفر كودويـل :جورج برناد شو : دراسة فى السوبرمان البرجوازى، ترجمة إبراهيم حمادة، فصول، المجلد الخامس، عدد يونيو ١٩٨٥ .

- لايـوس ايجـرى: فـن كتابة المسرحية، ترجمة درينى خشبة، مكتبة الأنجلو ١٩٦٠.

- ليـنين الدولـة والـثورة: نظرية الماركسية فى الدولة ومهام البروليتاريا فى الثورة، ترجمة لطفى فطيم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠.

- كيـر ايلام سيميوطيقا المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافى العربى، الر ط ١٩٩٢.

✦ المراجع الأجنبية :

- Adnan . k. Abdalla:CAtharsis in literature, Indiana University press 1988 .

- Adorno Theodor: THesen zurkunstsoziologie, in: ıiteratursoZiologie, BAND 1:. BEGRREFF und Methodik ,herausgegeben von Joachim Bark, Stuttgart 1974 .

- Alozsius van Kersten : DER STAND der modernen DRAMENTHEORIE, SCRIPTOR VERLAG KRONBERG 1975.

- Alter,Jean: A Sociosemiotic Theory of the Theatre , university of Pensylvania Press 1990.

- Baldick Chris: The Social Mission of English Criticism, oxford, 1983.

- Benntt Tonny : Outside Literature , Penguin ,1992.

- BENALD LOUIS DE: DIE ABHÄNGIGKEIT der SCHRITSTELLER und EINFLUSSE des THEARETS auf SITTEN und GESCCHMUCK, in :WEGE der LITERATURSOZOLOGIE von FÜGEN DARMSTADT 1971.

- BRECHT BERTOLT : GESAMELTE WERKE : SCHRITEN zum THEATER , SURKAMP FRANKFUHRT 1967 .

- BERCHT BERTOLT : THAETERARBEIT ,SURKAMP ,LEIZIG 1994 .

- Bronwstein ,Lee Oscar and Daubert Darlene M : Analytical Sourcebook of Concepts in Dramatic Theory , Greenwood Press, England 1981.

- Burns ,Elizabeth : The Theatericality , Lodon 1972

- BÜRGER PETER: INSTITION KUNST als LITERATURsoziologische KATOGORIE in : SEMINAR LITERATUR- KUNSTSOZIOLOGIE SURKAMP, FRANFUHRT 1978.

- Butcher : Aristotles Theory of Poetry and Fine Art ,London ,1907
- CARLSON,Marvin: Theories OF THEATRE : A Historical and Critical Survey , from Greeks to the Present , Cornell University 1984.
- Daniels Barry : Revolution in The Theatre :French Romantic Theories of Drama ,london 1983.
- De Stael : On Dramatic Art , in : Sources of Dramatic Theory , Volume 2 by Michael . J . Sidnell , Cambridge University Press 1994.
- Eade. J : Aristotle Anatomised: The poetics in England 1676 -1781, verlag peter lang frankfurt am main ,1988.
- Eagleton ,Terry :Shakespeare and Soceity: Critical Studies in Shakepearean Drama .London 1970.
- Eagleton , Terry: Criticism and Ideology ,london,1976
- Eagleton ,Terry :The Significance Of Theory ,Basil Blackwell 1990.
- ELAMARI LAMICE: BRECHT in arabischen WELT, in: BRECHT in AFRIKA ,ASIEN und LEINAMERIKA ,BERLIN, D. D .R. 1980.
- EL-DIEB NAHID:DIE WIRKUNGEN des STÜSCHREIBERS BRECHT in ÄGYPTEN, STUTTGART,1979.
- EL HAFFAR NABIL: RRECHT in ARABISCH: BEMERKUNGEN zur REYEPTION BRECHT in SYREIEN in : BRECHT in AKFRIKA ASIEN und LATEINAMERIKA, D.D.R 1980.
- ESSLIN MARTIN: BRECHT: die PARADOX des politischen DICHTERS, ATHENÄUM VERLAG, FRANKFUHRT, BONN 1962.
- FIEBACH JOACHIM : BEZIEHUNGEN zwischen FUNKTION und SUTRRUKUR des THEATERS in:FUNTION der LITERATUR BERLIN 1975.

- FÜGEN HANS NOBERT: WEGE der LITERARURSOZIOLOGIE, 2 AUFLAGE, DARMSTADT 1971.

- FÜGEN HANS NOBERT: Die HAUPTRICHTUNGEN der LITERATURSOZIOLOGIE und ihre METHODEN,6 AUFLAGEE BONN 1974.

- Gellrich ,Michelle : Tragedy and Theory : The Problem of Conflict Since Aristotle ,princeton University press 1988.

- Giles, Steve: The Problem of Action in Modern European drama,Verlag hans diter heinz ,Stuttgart 1981.

- Goldmann , Emma : The Social Significance of Modern Drama , copyright by Applause Theatre Books publichers U. S. A .1987 .

- GOLDMANN LUCIEN : STRUKTOR der RACINE TRAGÖDIE, in : TRAGIK und TRAGÖDIE , DARMSTADT 1974.

- GOLDMANN LUIEN : Method in The Sociology of Literture .Trans and ed by Williams .Boelhawer ,England 1980.

- GOLDMANN LUCIEN : DER verborgene GOTT , SURKAMP FRAKFURT 1983.

- Goodlad , J . S : A Sociology of Popular Drama . New Jersy 1972.

- GRIENER NOBERT : EINFÜHRUNG ins DRAMA, BAND 1, CARL HANSER VERLAG, MÜNCHEN 1982.

- Gurwitch , Georgges :The Sociology of The Theatre in : Sociology of literature and Drama, ed by Elizabeth and Tom Burns penguim , 1973.

- HAARMANN, HERMANN :THEATRE und GESCHICHTE: zur THEORIE des THEATERS als gesellschaftlischer PRAXIS, GIESSEN 1974.

- Hadgson ,Terry: The Bastford Dictionary of Drama ,london 1988.

- Herick, Theodore : The poetics of Aristotle in England new york 1976.

- Holthausen , Hans Egon :Brechts Dramatic Theory trans by. j . f sammons in : Brecht ; A collection of critical essays, ed by peter Demetz America 1963.

- HULTBERG HELGE : DIE ästhetischen ANSCHAUNGEN BERTOLT BRECHT, KOPENHAGEN 1962.
- Jones ,Thora Burnley and Bernard ,de Bear: Neo Classical Criticism 1560 - 1770 Campridge university press 1976 .
- KÄNDLER KLAUS : DRAMA und KLASSENKAMPF : BEZIEHUNGEN zwischen EPOCHENPROBLIMATIK und dramatidchen KONFLIKT in der sozialischen DRAMATIKER der WEIMAR EPUBLIK ,AUFBAU BERLIN WEIMAR 1974.
- Löwental , leo : literture and The Image of man : Sociological Studies of Europaen Drama 1600 - 1900, America , 1957.
- LUKACS GEORG :WIDER den MIVERSTÄNDNIS REALIMUS HAMBURG 1958.
- LUKACS, GEORG: ApproximationTo Life in The novel and The Play, in sociology of Literture and Drama,ed by Elizabeth and Tom Burns , penguin 1973.
- LUKACS GEORG: ENTWICKLUNGSGESCHICHTE des modernen DRAMAS , DARMSTADT 1981.
- LUDWIG MARKUS : DIE marxistische ANSCHAUNUNGEN an die TRAGÖDIE , in : TRAGIK und TRAGÖDIE , DARMSTADT 1974.
- Lunacharsky ,Anatoly :Theses on The problems of Marxist Criticism ,trans by y. Gaunisrkin, in : Dramatic Theory and Criticism, ed by Bernard .f Durkore America 1974.
- Lurenzen, Diana: The Sociology of literature, London 1975.
- Phillips ,Henry :The Theatre and its Critics in Senventeenthcentury France, oxford university press 1980.
- Meister ,Charles : The Dramatic Criticism : A History ,London 1985.
- PLECHANOW GEORGY WALENTIONWITSCH: DIE franszäsische dramatische LITERATUR von STANDPUNKT der SOZOLOGIE, in : WEGE der LITERATURSOZIOLOGIE, DARMSTADT 1971.

- Schef,T,J : Catharsis in Heading ,Ritual and Drama ,University of California Press,1979.
- SCHUMACHER ERNST : DIE dramatischen VERSUCHE BERTOLT BRECHT 1918 - 1933 BERLIN, 1955.
- SCHUMACHER ERNST : BRECHT KRITIKEN ,BERLIN 1977.
- SZONDI PETER : DIE moderne DRAMENTHEORIE, SURKAMP, 1978.
- Weinberg , Bernard :From Aritotles to pseudo Aristotle in: Aristotle peotics and English litreature :A collection of Critical Essays, ed by Edler olson University of Chicago press 1965.
- Welek, Rene: A History of Modern Criticism,Yale University press, Third printing 1971.
- Williams, Raymond : The long Revolution, New York Colombia University press1961.
- Williams, Raymond : Keywords: A Vocabulary of Culture and Soceity London 1976.
- Williams Raymond : Marxisims and Literature ,oxford University press 1977.
- Willett, John : The Theatre of Bertolt Brecht : A Stady from Eight Aspects london 1977.
- VOIGTS MANFRED : BRECHTS THEATERKONZEPTIONEN ENTSTEHUNG und ENTFALTUNG bis 1931, MÜNCHEN 1977.
- YOUSSEF MAGDI : BRECHT in ÄGYPTEN : einer VERSUCH literatursoziologischen DEUTUNG unter besonderer BERÜCKSICHTIGUNG REZEPTION STÜCKES HERR PUNTILA und sein KNECHT MATTI ,BOCHUM 1976 .



الفهرس التفصيلي

فهرس تفصيلي

بيـن تغير أنماط الصراع وتغير المجتمعات – الأساس الاجتماعي لتغير أنماط الصراع عند عبدالمنعم تليمة.

- تركيـز لويـس عـوض على الصراع الداخلي – تأسيسه الصراع الداخـلي عـلى المفارقة – التأسيس الاجتماعي للصراع عند لويس عوض – البيئة بين لويس عوض وتين.
- مقولـة تقديـم المضـمون وتأثيـرها على موقف هؤلاء النقاد من الصراع.
- منـتجو هذا الخطاب اكتفوا بتقديم بعض صفات الصراع – استخدام الصـراع للكشـف عـن مضـامين المسرحيات – تحول الصراع إلىعنصـر مضـموني – الصراع في فلسفة هيجل لا يفهم إلا في علاقـته بـالجدل والـتاريخ – تغييـب النقاد الاجتماعيين الأصول الفلسفية والجمالية للصراع.
- الحـدث : العلاقة بين الحدث والصراع – الحدث بديل عن الصراع – العلاقة بين الحدث والحركة وإرادة البطل – الحدث في جماليات هيجل.
- خصـائص الحدث : السببية – وحدة الحديث – التبادل الدلالي بين الحدث والموضوع – الفكرة مقدمة على الحدث .
- أهميـة عنصر الشخصية عند النقاش – مبدأ المشابهة بين الشخصية المسـرحية والشخصـيات الإنسـانية – الأبعاد الثلاثة للشخصية المسـرحية – تأثيـر تقديـم المضمون على الشخصية – الشخصية القـناع ومـبدأ المشاكلة – علاقة الشخصية بالصراع – الجدل بين الجانـبين الـذاتي والاجـتماعي في بنية الشخصية – اقتراب أحمد عباس صالح من مفهوم النمط.

- محاولة مندور تحديد خصائص مسرح بريشت – موقف مندور من التغريب البريشتي – تأثير الفهم التعليمي لمهمة المسرح الملحمي – توقـف أردش أمام الوسائل التشكيلية لإحداث التغريب – ربط غالي

الاجـتماعية عند محمد مندور واقترابها من بعض تصورات الفكر الماركسى.

- الدعــوة إلى العدالة الاجتماعية فى مرحلة ما بعد ١٩٥٢ : محاولة السـلطة تحقيـق العدالـة الاجـتماعية وطرحها صيغ الاشتراكية الديمقـراطية الـتعاونية والاشـتراكية العـربية – نشاط نقاد التيار الماركســى – لويــس عــوض والانطلاق من منظور الاشتراكية الديمقـراطية – تـأويل لويس عوض لإجراءات التأميم من منظور الاشـتراكية الديمقراطية – افتقاد التغيير الاجتماعى للديمقراطية – رد لويس عوض على الأحزاب الماركسية العربية الرافضة للتأميم.
- انطــلاق العالم من منظور ماركسى – تحديد العالم للقوانين العامة للاشتراكية – تطبيقه هذه القوانين على التجربة المصرية – اقتصاد دراســة العالم للبعد النقدى – التغيير كان يخلق رأسمالية الدولة ولا يحقق الاشتراكية.

- إســهام بعض هؤلاء النقاد فى الدعوة إلى الحرية فى مرحلة ما قبل ١٩٤٥ – اشــتداد الأزمة الاجتماعية بعد ١٩٥٢ وتأثيره فى الدعوة للحرية – ارتباط الحرية بالعدالة الاجتماعية.
- المرحــلة الأولى من طرح مسائل الحرية (١٩٥٢–١٩٥٥) : نسبية المناخ الديمقراطى .
- دعوة مندور إلى النظام الليبرالى – كشف سلامة موسى عن الحاجة الإنســانية والدائمــة إلى الحرية والعدالة – دعوة لويس عوض إلى حقوق الإنسان – أزمة مارس وإقصاء المطالبين بالديمقراطية.
- المرحلة الثانية من طرح مسائل الحرية (١٩٥٦ – ١٩٦١) : نشاط ممثلى التيار الماركسى – العالم والشوباشى وتأسيس مفهوم الحرية عــلى أساس بعض المقولات الماركسية – تحقيق المجتمعات التقدم يرتبط بإدراكها للضرورات التى تحد من حريتها.

- التعــليم وتغيير المجتمع وإصلاحه – اهتمام سلامة موسى ومندور بمسائل التعليم – دراسة لويس عوض عن الجامعة والمجتمع الجديد – محاولــة أدلجة التعليم لدى لويس عوض – كشف لويس عوض عــن المضمون الطبقى للتعليم – السياسة التعليمية وتثبيت الأوضاع الاجــتماعية – إصلاح التعليم الجامعى عند لويس عوض يستند إلى حــرية الإنســان فى علاقــته بمجتمعه ورفع التناقض بين الحرية الفــردية والحــرية الاجــتماعية وتأكيد وحدة الإنسان – تجلى هذه المــبادئ فى محاولــة لويس عوض – تأكيد لويس عوض على أن الاشــتراكية الديمقراطية تؤكد وحدة الإنسان والإنسانية – التخطيط للتعــليم والمجتمع لا يتعارض مع وحدة الإنسان – اقتراحات لويس عوض لتطوير التعليم الجامعى – العلاقات بين رؤية لويس عوض لإصــلاح التعليم الجامعى ونقده المسرحى: اعتماده على المقارنة – رؤيته النقدية للنظم التعليمية الأمريكية والأوروبية غابت عن مقالاته فى الــنقد المسرحى – إدراكه وجود تقاليد مصرية فى التعليم يتنافى مــع نفيــه مــع وجود خصوصية مصرية فى الإبداع المسرحى – مصدر هذا التناقض هو تأثير السلطة.
- مــندور والاهتمام بمسائل التعليم : الوظائف الاجتماعية للتعليم عند مــندور وعلاقــتها بوظائف المسرح – إبرازه لخصوصية المسرح مقارنــة بالاجهــزة الــثقافية الأخــرى – تغليب الوظائف التعليمية للمسرح

- أيديولوجيا هؤلاء النقاد أيديولوجيا إصلاحية – التأثير السلبى لسلطة يوليــو ١٩٥٢ عــلى هذه الأيديولوجيا : السلطة دعت المثقف إلى وضــع أيديولوجيا لها – الممارسات غير الديمقراطية للسلطة جعلت الــناقد يفــتقد الحرية – افتقاد الناقد حرية نقد ممارسات السلطة – افــتقاد الحرية هو الذى يفسر تحولات بعض النقاد – وحدة الأصول الطــبقية لهؤلاء النقاد والسلطة هى التى تفسر غلبة الإصلاحية على

هـذه الأيديولوجيا – التشكل الاجتماعى للطبقة البرجوازية الصغيرة فى المجتمع المصرى.

– الظواهر السلبية التى سادت خطاب هؤلاء النقاد حول المهمة والماهية – سلبيات تفهم نظرية بريشت عن المسرح الملحمى – السلبيات السابقة لا تـنفى وجود صيغ ومقولات يمكن أن تشكل خطوة فى تأسيس نظرية عـن المســرح – السلبيات المختلفة تشكل عائقاً أمام تأسيس نظرية عن المسرح – معنى النظرية : تصورات عامة وشاملة تتصف بالقدرة على تمييـز الظاهرة، الاتساق بين عناصرها ، أن تُنظر للحياة الاجتماعية – العوامـل الـثقافية والاجتماعية والتاريخية التى منعت هؤلاء النقاد من تأسـيس نظـرية عن المسرح : **حداثة المسرح العربى**، تقليص هؤلاء الـنقاد حـدود المسرح العربى، **الطبيعة السلبية التى غلبت على علاقة هـؤلاء النقاد بالنقد الأوروبى:** نقل النظريات الأوروبية ليس عائقاً أمام تأسـيس نظـرية أو نظـريات عـربية بشرطين: إدراك خصوصيات الـنظريات المـنقولة، وتأسـيس عمليات نقدية مرنة تكشف خصوصية الظواهـر العـربية، علاقة خطاب هؤلاء النقاد بخطاب النقد التعبيرى، الرومانسـى الأوربى نموذج للعلاقة المشوهة مع النقد الأوروبى – عدم اقـتدار منـتجى هذا الخطاب على تمييز موضوع نظرية المسرح بدليل اهتمامهم بالمهمة أكثر من الماهية – تركز عملهم حول العناصر العامة الـتى تشـكل الـنص المسـرحى – خفـوت الفـروق بين الوضعيين والماركسيين الأوليين. **التأثير السلبى للأيدولوجيا على النظرية النقدية:** الايديولوجيـا ليسـت عائقـاً أمام تشكيل النظرية النقدية – فاعلية جدل الـنظرية الـنقدية مـع الأيديولوجيـا مرتبطة بعدة شروط : ألا تعوق الأيديولوجيا منتجيها عن رؤية الواقع بعمق – وأن تخلو الأيديولوجيا من التناقضـات – أن يتأسـس النقد والأيديولوجيا فى إطار الحرية – افتقاد هؤلاء النقاد الحرية.